



BIULETYN

• on-line.

POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

// przedstawiamy pierwszy numer naszego pisma w wydaniu elektronicznym/

// w numerze:
specjalny nieregularny dodatek do BPTe/

NR 19 (1) jesień-zima 2011



// temat dodatku:

JAPONIA/

O POWOJENNEJ ESTETYCE POLSKIEJ PO RAZ TRZECI

Pani Redaktor L. Bieszczad postanowiła, że i ja także, wzorem pozostałych Kolegów z mojego pokolenia, mam przekazać w Biuletynie swoją wypowiedź o polskiej estetyce. Było to postanowienie mocne, ponawiane, z gatunku tych, którym trudno odmówić. Podejmuję więc tę próbę. Tak się wszakże złożyło, że będzie to z mojej strony trzecia z kolei próba skomentowania losów powojennej polskiej myśli estetycznej. W niniejszej wypowiedzi wypadnie mi zatem skomentować nie tylko samą estetykę, ale także moje poprzednie na nią spojrzenia.

Wypowiedź pierwsza pochodzi z 1977, nosi nazwę *Estetyka polska po wojnie. Szkic do obrazu* i jest wstępem do tomu *Studia o współczesnej estetyce polskiej*, opracowanego przez Zespół Estetyki IFiS PAN, którym wówczas kierowałem. Poczesne miejsce, można rzec – centralne, zajmowała w nim relacja o roli, jaką w tym okresie odegrali ówcześni Seniorzy estetyki polskiej, zwłaszcza R. Ingarden, W. Tarkiewicz, M. Wallis, S. Ossowski, H. Elzenberg, a także obok nich J. Białostocki, Z. Lissa, S. Szuman. Ta ich rola była w owym okresie dramatycznie zmienna. Przeżywszy szczęśliwie wojnę, wszyscy oni w pierwszych powojennych latach próbowali rekonstruować poprzedni stan rzeczy, kontynuować prace z lat 30., odbudowywać estetyczne ośrodki uniwersyteckie. Stalinowskie pięćdziesiątka (1950-1955) utrudniło im odpowiednie funkcjonowanie, ułatwiając start estetykom marksistom (S. Żółkiewskiemu, S. Morawskiemu, H. Markiewiczowi). Dopiero polityczna „odwilż” umożliwiła Seniorom powrót do życia naukowego i realne oddziaływanie na oblicze polskiej estetyki.

W swoim *Szkiecu* sprzed lat starałem się docenić tę późną obecność Seniorów: oddziaływanie ich publikowanego wówczas bez ograniczeń dorobku naukowego, udział w organizacyjnym budowaniu i rozwijaniu katedr i ośrodków estetycznych (zwłaszcza w Warszawie i Krakowie), działalność redakcyjną i wydawniczą (specjalistyczne pismo – „Estetyka”, później „Studia Estetyczne”), udział w krajowym i międzynarodowym życiu estetycznym itd. Dziś wszakże, z dystansu, znacznie lepiej widać nie tylko rolę ich działań, ale także znaczenie ich autorytetu. Wszyscy oni, choć każdy na swój sposób, przynosili w nasze ówczesne codzienne życie naukowe ukształtowany jeszcze przed wojną wysokiej klasy etos pracy intelektualnej. W niełatwych okolicznościach troszczyli się o rozwój estetyki jako dziedziny otwartej na świat i wrażliwej na sztukę, a zarazem racjonalnej i zdyscyplinowanej. Narzucali normy i standardy dopuszczalnego poziomu stopni naukowych, warsztatów badawczych, tekstów kwalifikowanych do publikacji. Wyznaczali wzory prowadzenia sporów i stać ich było na współpracę – dla dobra dyscypliny – także z tymi, którzy ich wcześniej krzywdzili. Pod pewnymi względami ten etos oddziaływał mocniej, niż ich dorobek naukowy. Ani Morawski nie podzielał estetycznych poglądów Tarkiewicza, ani ja nie byłem jego uczniem, ale jako redaktorzy „Studiów Estetycznych” obydwaj kolejno prowadziliśmy pismo ściśle według programowych założeń przez niego ustanowionych, pilnie bacząc, by im nie uchybić. Żywa obecność Seniorów sprawiła, że liczyć się z nimi

i mierzyć musieli wszyscy – od marksistów po tomistów – i że wszyscy na tym korzystali.

Wypowiedź druga miała postać referatu „Szkic do obrazu polskiej estetyki powojennej po 20 latach (Próba uzupełnienia)”, jaki wygłosiłem podczas konferencji *Estetyka polska XX wieku. Historia – problemy – perspektywy*, zorganizowanej przez Instytut Kultury w Radziejowicach w 1993. Referat nie był publikowany, pozostał w maszynopisie. Seniorzy w tym czasie już odeszli. Powojenna luka pokoleniowa sprawiła, że grupa estetyków z następnej generacji była bardzo szczupła (S. Morawski, M. Gołaszewska, H. Markiewicz), i że kolejna generacja, do której i ja należałem, (B. Dziemidok, A. Kuczyńska, T. Kostyrkova i in.) musiała bardzo wcześniej brać na siebie zadania naukowe, organizacyjne, dydaktyczne. W tym swoim drugim *Szkiecu* zwracałem wszakże uwagę na to, że sytuacja w estetyce jako nauce stała się wówczas paradoksalna.

Oto, z jednej strony, stałym elementem dyskursu estetyków było w tym czasie poczucie kryzysu ich dyscypliny. Źródła tego nastroju były podwójne: brały się z konieczności zmierzania się z jednej strony ze sztuką/niesztuką popularną, z drugiej ze sztuką/niesztuką awangardową; w obydwu przypadkach była to trudna próba. Rolę przewodnika po tropach kryzysu – łącznie sztuki i estetyki – wziął na siebie zwłaszcza S. Morawski (*Na zakręcie...*, 1985, *Zmierzch estetyki...*, 1987). Podjęła wyzwanie także M. Gołaszewska, zapraszając do udziału w serii spotkań konferencyjnych (*Kryzys estetyki?*, 1983, *Czym jest sztuka?*, 1985) i prezentując własne stanowisko (*Estetyka i antyestetyka*, 1984). Wydawałoby się zatem, że chwije się wszystko: pozycja estetyki, status jej podstawowych kategorii (piękno, sztuka), itd.

Z drugiej strony jednak – i na tym polegała paradoksalność sytuacji – równocześnie i równoległe zarówno sama estetyka, jak wszystkie jej kategorie miały się całkiem dobrze. Kryzys nie spowodował żadnej katastrofy. Umacniały się estetyczne ośrodki już istniejące, powstawały i rozwijały nowe. W końcu lat 80. trudności ekonomicznych nie wytrzymały „Studia Estetyczne”, ale na to miejsce powstały dwa pisma kolejne. W niemałej liczbie publikacji kontynuowano refleksję nad wszystkimi tematami i kategoriami estetyki tradycyjnej, także, a nawet zwłaszcza tymi, które były najostrzej traktowane w debacie kryzysowej. Statusu estetyki jako naukowej dyscypliny bronili wówczas M. Gołaszewska i W. Stróżewski, J. Kmita i T. Kostyrkova, B. Dziemidok i E. Borowiecka. Piękno zachowywało całą swoją godność w refleksji P. Jaroszyńskiego, K. Najder-Stefaniak, J. Kurowickiego, a w końcu także M. Gołaszewskiej. Kategorii sztuki bronili B. Dziemidok, H. Puszek, I. Lorenc.

Kolejny raz (bo okresów kryzysowych w dziejach estetyki było wiele) okazało się że demobilizacyjne tendencje kryzysowe nie muszą szkodzić estetyce. Tym bardziej – w okolicznościach, sprzyjających raczej tendencjom mobilizacyjnym. Nie bez znaczenia był bowiem fakt – dziś podkreślałbym to silniej, niż wówczas – że był to etap intensywnego kształcenia liczego pokolenia młodych estetyków. Jedyne wtedy pismo specjalistyczne „Studia Estetyczne” nie

mniej, niż trzecią część (sporej) objętości tomów poświęcało regularnie na debiuty naukowe. Opasły tom dziesiąty (1973) wypełniały w całości teksty debiutantów – prezentowane wcześniej i dyskutowane w atmosferze niezwykłego napięcia podczas specjalnie temu poświęconej czterodniowej konferencji w Chylicach. Tej naukowej edukacji służyły prowadzone nieprzerwanie przez 14 lat comiesięczne spotkania Konwersatorium Estetycznego, organizowanego przez Zespół Estetyki IFiS PAN. Później tę rolę przejęły coroczne majowe konferencje prowadzone przez krakowski ośrodek M. Gołaszewskiej. Były to miejsca, gdzie debiutowali wszyscy ci, którzy obecnie kierują estetycznymi ośrodkami, katedrami, projektami, przedsięwzięciami.

Teraz, po upływie kolejnego ćwierćwiecza, byłby czas na trzecią wypowiedź. Jak mogłaby wyglądać, jak rysowałaby obecny stan rzeczy w polskiej estetyce? Co poświadczałoby w niej ciągłość, a co wskazywałoby na zmiany?

Zacznijmy od Seniorów. Odeszli wszyscy definitywnie, ich głos już w latach 90. zamilkł, może z wyjątkiem głosu Ingardena, oddziaływanie ich etosu osłabło. Ale oto w ostatnim dziesięcioleciu zarówno ów głos, jak etos odżywa ponownie dzięki krakowskiej serii „Klasyków Estetyki Polskiej”. Nigdy dotąd dorobek estetyki polskiej nie był tak widoczny, tak łatwo dostępny. Dokonuje się to wszakże w okolicznościach szczególnych.

Nadal trwa napięcie kryzysowe, ale moda na postmodernistyczny ferment mija. Wprawdzie ciągle pobrzmiwają głosy, i to agresywniejsze, niż kiedyś, demaskujące „skompromitowaną” totalnie estetykę tradycyjną (Maria Anna Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, 2007)*, którą należy koniecznie przekroczyć (Romana Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę*, 2000). Jednakże w niemalże części pola estetyki piękno ma się nadal dobrze, kategoria sztuki wprawdzie często jest poszerzana lub redefiniowana (*Redefinicja pojęcia sztuki*, pod red. J. Dąbkowskiej-Zydrón, 2006), ale już się ją coraz rzadziej skazuje na niebyt, a tu i ówdzie zaczyna się mówić o powrocie do estetyki (Józef Lipiec, *Powrót do estetyki*, 2005).

W istocie wszakże trudno mówić o powrocie na miejsce, którego się nigdy nie opuściło. Liczba ośrodków estetycznych rośnie, kieruje nimi pomyślnie kolejne pokolenie (K. Wilkoszewska, A. Zeidler-Janiszewska, I. Lorenc, T. Szkołut, L. Bieszczad, G. Dziamski, G. Sztabiński i in.). Osób profesjonalnie zajętych estetyką jest coraz więcej, seria estetycznych publikacji budzi respekt, energicznie działa Polskie Towarzystwo Estetyczne – nie tylko w skali kraju. Rozrasta się zarazem estetyczna działalność dydaktyczna, przejrzanie sylabusów zaś dowodzi, że w nich dorobek estetyki tradycyjnej z jej historycznym kanonem wyraźnie dominuje, ma tu dogodne i – jak się wydaje – trwałe miejsce. Rozwijająca się estetyka współczesna ma jednakże zadanie trudniejsze: musi odpowiadać na kolejne wyzwania, jakie stawiają przed nią coraz bardziej ekscentryczne zjawiska artystycznej awangardy, burzliwe morze twórczości popularnej, sztuka nowych mediów (R. Kluszczyński, M. Ostrowicki) – i, wreszcie, oryginalne konfiguracje estetyki pozaeuropejskich regionów świata, udostępniane dzięki imponującemu wysiłkowi edytorskiemu estetyków z Krakowa. Towarzyszą zaś temu pewne szczególne okoliczności.

Zwraca mianowicie, uwagę znaczenie, jakie dla estetyki, jak zresztą dla całej humanistyki, ma rozległy *cultural turn*. Ingarden należał jeszcze do pokolenia, które uprawiało estetykę przy-filozoficzną. Ta estetyka była częścią szeroko pojętej filozofii. Kiedy trzydzieści lat temu wiązałem swoje losy z kulturoznawstwem, oddalałem się od estetyki. Teraz

estetyka przybliżyła się do mojego kulturoznawczego świata. Wszystkie ważne dzisiejsze zadania, jakie estetyka chce i musi podejmować, wymagają mariażu z kulturoznawstwem. Rozszerzenie pola zainteresowań na pozaeuropejskie kręgi kultury artystycznej, zmierzenie się z ogromniejszą warstwą sztuki popularnej (np. w nowych mediach), analiza współczesnych form estetyzacji życia codziennego – wszędzie kontekstem, sferą odniesienia, oparciem jest kulturoznawstwo. Ono przejęło – nadal przejmuje – dawne role filozofii.

Jednakże kulturoznawstwo może wprawdzie ułatwić rozumienie kontekstów, w jakich przebiegają procesy estetyczne i artystyczne, ale ich swoistości nie zdefiniuje i w tym względzie estetyki nie zastąpi**. Natomiast odnieść można wrażenie, iż ów mariaż z kulturoznawstwem – dziedziną dziś niezmiernie wielonurtową i z trudem poddającą się systematyzacji – sprzyja podobnemu zróżnicowaniu i rozproszeniu dociekań estetycznych, stwarzając pewien rodzaj alibi dla znamienych zaniechań: dziś w estetyce rzadko podaje się wiążące syntetyczne odpowiedzi na zasadnicze dla tej dyscypliny pytania. Jakiś czas temu organizatorzy Kongresu Estetyki zwrócili się do członków PTE z prośbą o sugestie programowe. Zgłosili się też do mnie. Zaproponowałem ograniczenie liczby wystąpień i skupienie zbiorowej uwagi na sprawie obecnego statusu estetyki jako dyscypliny i warunków jej pomyślnego trwania. Nic z tego. Przeważała koncepcja forum otwartego na wszystkie możliwe tematy. W rezultacie wydany później opasły tom *Wizje i re-wizje* daje interesujący przegląd kierunków zainteresowań współczesnych polskich estetyków, ale stosunkowo niewiele zawiera uogólnionych refleksji o stanie estetyki i jej perspektywach. Odbija to ogólny stan rzeczy: w ojczyźnie Tatarkiewicza nie widać prób nowego wykładu dziejów dyscypliny, w krainie Ingardena w braku świeżych syntez w uniwersyteckich sylabusach wciąż funkcjonuje *Zarys estetyki* Marii Gołaszewskiej sprzed lat już kilkudziesięciu.

To prawda, że dziś nierównie trudniej, niż kiedyś, o nową syntezę, że stworzenie jej może wydawać się wręcz niemożliwe. Ale taka odnowiona wersja estetyki jest potrzebna: żadne kulturoznawstwo jej nie stworzy, nikt w tej mierze estetyków nie zastąpi. A w dziejach estetyki niejedną raz w podobnych okolicznościach pojawiały się w nauce nowe paradygmatyczne inwencje i niemożliwe stawało się możliwe. A więc czas byłby na to, by PTE, wzorem Akademii z Dijon, rozpiśało konkurs na estetykę naszych czasów. Nie ma wprawdzie pewności, że weźmie w nim udział jakiś współczesny polski J.J. Rousseau – ale wykluczyć tego nie można.

Ślaw Krzemięń-Ojak

*Nb. M.A. Potocka w jednym miejscu „kompromituje” estetykę M. Gołaszewskiej i wystawia jej rachunki za „rozliczne krzywdy”, jakie ta estetyka wyrządza sztuce, by w innym szkicować własne najbardziej podstawowe rozmyślenia o sztuce (*To tylko sztuka*, 2008), gdzie odżywają – choć przykryte odmienną siatką pojęć – wszystkie konstytutywne elementy „sytuacji estetycznej”, rysowane w sposób wcale nie odległy od wzoru znanego z *Zarysu estetyki*. Świadczyć to może o zasadności przypuszczenia, że łatwiej jest burzyć się przeciw poprzednikom, niż w niczym ich nie przypominać.

**Myślę, że wnioski, jakie w tej kwestii referowałem kiedyś w rozprawce *Teoria kultury a estetyka* („Studia Estetyczne”, t. XX, 1982) dziś także można by z uzasadnieniem powtórzyć.

Zakład Estetyki UWrocław (na Wydziale Nauk Społecznych) istnieje od 1989. Od początku kieruje nim dr hab. Ryszard Różanowski, prof. UWrocław. Obecnie pracują w nim: dr Artur Jeziorowski, dr Roman Konik i dr Piotr Martin. Ponad dekadę wcześniej zajęcia z estetyki w Instytucie Filozofii prowadził prof. dr hab. Jan Kurowicki. Aktualnie realizowane w Zakładzie prace badawcze obejmują historię estetyki, współczesną estetykę niemiecką, estetykę nowych mediów, problemy komunikacji i kultury masowej, filozofii w perspektywie teorii i historii literatury, interpretacji tekstu literackiego, kwestię racjonalności sztuki i bezpośredniej o niej wiedzy.

Dr Artur Jeziorowski koncentruje swą ofertę dydaktyczną na styku filozofii i literatury szeroko uwzględniając zagadnienia moralne. Kwestie filozoficzne zawsze można było odnaleźć w utworach literackich, uchwycenie związków pomiędzy filozofią a literaturą stanowi jednak wyjątkowo nieprzejrzysty teoretycznie obszar – w stosunku do filozofii „ta dziwna instytucja zwana literaturą” bywa, zgodnie z określeniem Jacquesa Derridy, diametralnie odmienna. Śledzenie ich odmienności jest przedmiotem proseminarium „Analiza i interpretacja dyskursu literackiego”. Problematyczna jest też obecność w literaturze zagadnień moralnych. Kwestia ta analizowana jest na proseminarium „Filozoficzne i moralne zagadnienia w literaturze”. Przyjrzenie się koncepcji harmonii piękna, dobra i prawdy, jej przemianom w kulturze, nie tylko umożliwi wprowadzenie problemów semantyczno-aksjologicznych w krąg zagadnień związanych z aktywnością kulturotwórczą, lecz także daje podstawę do tego, aby traktować powstawanie i przekształcanie się sensów oraz wartości jako dokonujące się w ramach swoistej sytuacji dialogowej. Związane jest to z perspektywą wzajemnego uzupełniania się współczesnej antropologii i filozofii dialogu. Gra wzajemnych relacji między myśleniem źródłowym a intencjonalnym jest przedmiotem konwersatorium „Filozofia dialogu i antropologia w myśli współczesnej”.

Dr Roman Konik podejmuje zagadnienia związane z problematyką wyznaczaną przez najnowsze środki *high tech*, ze szczególnym uwzględnieniem grafiki komputerowej. Interesuje go status ontologiczny zjawisk cyfrowych, a także przemiany kategorii epistemologicznych, dzięki którym można podejmować aktualne zagadnienia estetyki nowych mediów. Czy sztuka najnowsza wymaga gruntownego przededefiniowania dotychczasowych kategorii estetycznych? Czy bardziej przydatny w odczytaniu współczesnej sztuki jest model kontynuacyjny czy dyskontynuacyjny? W tym kontekście pojawia się pytanie o rodzaj i stopień kontynuacji oraz charakter zerwania z podstawowymi kategoriami filozoficznymi w sztuce najnowszej. Problematyka ta jest przedmiotem wykładu monograficznego i konwersatorium „Estetyka nowych mediów”. W trakcie tych zajęć przedstawiona zostaje studentom panorama najnowszych propozycji artystycznych oraz problemy teoretyczne związane z możliwościami ich rozumienia i interpretacji. Wybrane aspekty sztuki i estetyki są przedmiotem seminarium licencjackiego „Filozoficzne podstawy sztuki nowożytnej”, a także (z nieco bardziej diachronicznej perspektywy) konwersatorium „W kręgu sztuki najnowszej. Współczesna myśl o sztuce”. Historia i teoria awangardy to temat wykładu monograficznego „Teorie Wielkiej Awangardy. Artystyczny przełom koperni-

kański”. Dr Konik podejmuje również kwestie historyczne związane z jego mediewistycznymi zainteresowaniami – na proseminarium „Projekt teologiczno-estetyczny. W kręgu sztuki średniowiecza” i konwersatorium „Człowiek, śmierć i diabeł. Ikonografia eschatologiczna w sztuce IX-XVI wieku. Estetyczna kategoria brzydoty”. Oprócz tego prowadzi wykład kursowy z „Estetyki” i proseminarium „Teoria koloru. Między estetyką a epistemologią”.

Dr Piotr Martin prowadzi seminarium licencjackie „Świadectwo sztuki”, w ramach którego próbuje odpowiedzieć na pytania: Co ma nam do powiedzenia sztuka? Jaki rodzaj doświadczenia zdeponowany został w języku sztuki? Czego świadectwem jest istnienie sztuki? Co różni dyskurs naukowy, etyczny, filozoficzny od estetycznego? Dlaczego poeci mówią szeptem? Czym różni się (i czy w ogóle) obraz o walorach artystycznych od obrazu o charakterze użytkowym? Czym jest moralność w sztuce? Czy sztuka wychowuje człowieka? Feniks, orzeł, jeź czy paw – który z nich mógłby być emblematem sztuki? Czym jest legenda o genialnej epoce? Gdzie wybierają się siostry Prozorow? Dlaczego czekamy na Godota? Gdzie się podziały szklane domy? Kim jest marzyciel, głodomór, pięknoduch...? Czy piękno może zbawić świat? Podczas seminarium nie tylko formułuje się te i wiele innych pytań, szuka właściwych na nie odpowiedzi, ale również analizuje sens, znaczenie ich pojawiania się i zanikania w obrębie historii i kultury. Osobnym przedmiotem zainteresowań dr. Martina jest przecinanie się obszarów filozofii, dramatu, teorii i performatyki. Kwestie wzajemnego przenikania się świata teatru i filozofii podejmowane są na proseminariach „Filozofia a dramat” i „*Ślub* Witolda Gombrowicza jako tragedia filozoficzna”. Odrębne proseminarium poświęcone jest postaci Stanisława Ignacego Witkiewicza – „Witkacego namysł nad sztuką”. W jego trakcie główny akcent położony został na teoretyczne osiągnięcia Witkacego, przy czym do ich rekonstrukcji i krytycznej analizy posłużyły nie tylko teoretyczne teksty artysty dotyczące sztuki – w szerokim zakresie uwzględnione zostały jego prace *stricto* filozoficzne oraz dramaty i powieści. Dr Martin prowadzi też kursowe ćwiczenia z estetyki.

Prof. Ryszard Różanowski prowadzi seminarium magisterskie oraz opiekuje się doktorantami. Tematyka seminarium „Estetyka – od oświecenia do postmodernizmu” koncentruje się wokół głównych stanowisk w estetyce od jej ukonstytuowania jako autonomicznej dyscypliny w obrębie filozofii w połowie XVIII wieku do koncepcji kształtujących się w perspektywie postmodernizmu. Cele poznawcze łączą się tu z krytyczną interpretacją kategorii i problemów artykułowanych przez najbardziej znaczących przedstawicieli refleksji estetycznej wchodzącego w grę okresu: Baumgartena, Lessinga, Goethego, Kanta, Schillera, Schellinga, Hegla, Rosenkranza, Baudelaire’a, Schopenhauera, Taine’a, Nietzschego, Crocego, Ingardena, Heideggera, Lukácsa, Benjamina, Adorna, Freuda, Deweya, Shustermana, Goodmana, Danto, Mukařovsky’ego, Sartre’a, Barthesa, Derridę, Welscha, Baudrillarda i in. Celem seminarium „Estetyki filozoficzne XX wieku” jest zapoznanie się z wpływowymi teoriami estetycznymi rozwijającymi się w obrębie współczesnej filozofii: estetyką fenomenologiczną, egzystencjalistyczną, psychoanalityczną, hermeneutyczną, pragmatyczną, marksistowską,

refleksją rozwijaną w kręgu szkoły frankfurckiej, estetyką analityczną, instytucjonalną, semiotyczną i strukturalistyczną. Przedmiotem rozważań i dyskusji są też najnowsze idee estetyczne związane z postmodernizmem, teorią systemów, ekologią i feminizmem. Estetyka nowych mediów, jeden z najważniejszych i najbardziej intensywnie się rozwijających działów współczesnej teorii kultury i refleksji estetycznej, to przedmiot kolejnego seminarium „Estetyka nowych mediów. Od reprodukcji do symulacji rzeczywistości”, które jest kontynuacją i uzupełnieniem zajęć prowadzonych przez dr. Konika. Pojawienie się mediów technicznych i elektronicznych spowodowało nie tylko konieczność reinterpretacji tradycyjnych kategorii estetycznych, takich jak: twórczość, oryginalność, technika, postrzeganie, obrazowość, mimesis itp., i wprowadzenia pojęć nowych, takich jak: digitalność, wirtualność, interaktywność, intermedialność, immaterialność, ale odmieniło też radykalnie sam sposób rozumienia sztuki. W trakcie seminarium omawiane są zagadnienia

rozwoju nowych mediów i towarzyszącej im refleksji teoretycznej w perspektywie symbolizowanej „przejściem” od reprodukcji i sztuk naśladowczych do symulacji (od Benjamina do Baudrillarda). W trakcie seminariów dużą wagę przywiązuje się do kształcenia umiejętności pisania tekstu naukowego, przygotowania odpowiedniej bazy źródłowej, właściwej struktury pracy, opanowania zasad poprawnego posługiwania się językiem, właściwego sporządzania bibliografii oraz przypisów. Prof. Różanowski jest opiekunem Międzywydziałowego Koła Naukowego Estetyków, które zorganizowało m.in. w 2009 konferencję na temat *Czy/jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*

Zakład Estetyki współpracuje z Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w której zajęcia dydaktyczne prowadzą prof. Różanowski i dr Konik.

Ryszard Różanowski
Piotr Martin

KOŁO NAUKOWE ESTETYKÓW UMCS

Koło Naukowe Estetyków UMCS zostało utworzone z inicjatywy Urszuli Krzyżanowskiej i Jarosława Czubackiego w grudniu 2010. Celem Koła jest między innymi: prowadzenie i wspieranie badań z zakresu estetyki i wiedzy o sztuce, upowszechnianie uzyskanych wyników oraz rozwijanie kultury estetycznej. W ramach swojej działalności członkowie Koła prowadzą cotygodniowe spotkania, na których poszerzają wiedzę z dziedziny estetyki, przedstawiają wyniki indywidualnych badań oraz dyskutują.

Koło przeznaczone jest dla studentów i doktorantów, w chwili obecnej liczy 14 członków. Badania indywidualne członków Koła ogniskują się wokół literatury, filmu i malarstwa, ponieważ część członków oprócz filozofii studiuje bądź studiowała również filmoznawstwo, filologię polską i malarstwo.

Opiekunem Koła jest kierownik Zakładu Estetyki dr hab. Tadeusz Szkołut prof. UMCS. Pomysł na powstanie Koła Naukowego Estetyków UMCS zaistniał natomiast w ramach dyskusji na prowadzonych przez prof. dr hab.

Teresę Pękałę seminariach licencjackich, która w tej chwili patronuje działalności Koła i życzliwie ją wspiera.

W dn. 2-3 czerwca 2011 Koło Naukowe Estetyków UMCS zorganizowało wraz z Kołem Kognitywistyki interdyscyplinarną konferencję *Kolor(y) w kulturze. Barwy okiem estetyka i kognitywisty*. Przygotowywana jest publikacja pokonferencyjna.

W wakacje Zarząd Koła zatwierdził projekt naukowo-popularyzatorski „Młoda Estetyka” autorstwa Urszuli Krzyżanowskiej, mający na celu rozwijanie edukacji i kultury estetycznej oraz popularyzowanie wiedzy z zakresu estetyki i nauk o sztuce. Projekt obejmuje serię wydarzeń, m.in. dyskusje, warsztaty estetyczne, popularno-naukowe wykłady dla licealistów, zachęcające do zainteresowania filozofią sztuki i piękna oraz wydanie dwujęzycznego internetowego półrocznika „Aisthethikos”, nad którego pierwszym numerem trwają prace.

Urszula Krzyżanowska
przewodnicząca KNE UMCS

INFORMACJE

KONFERENCJE

1. Interdyscyplinarna konferencja naukowa *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w kulturze współczesnej*, Lublin, 14.12.2011, organizatorzy: Instytut Kulturoznawstwa KUL, Instytut Filologii Polskiej KUL.
2. Konferencja *Estetyka sztuk performatywnych*, Kraków-Przegorzały, 21-23.05.2012, pod patronatem PTE, organizator: Zakład Estetyki IF UJ.
3. XXXVII (3) Konferencja Polskiego Towarzystwa Estetycznego *Estetyka jako narracja i metanarracja*, Gdańsk, 20-21.09.2012, organizatorzy: PTE, Uniwersytet Gdański – WNS, „Estetika”.

RELACJE Z KONFERENCJI

1. *Kolor(y) w kulturze. Barwy okiem estetyka i kognitywisty*, Lublin, 2–3.06.2011

Istniejące dopiero pół roku Koło Naukowe Estetyków UMCS wraz z Kołem Kognitywistyki UMCS zorganizowało w tym roku swoją pierwszą konferencję. Wydarzenie, które miało charakter ogólnopolski oraz interdyscyplinarny odbyło się dzięki wsparciu dziekan prof. dr hab. Teresy Pękali w Auli Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie 2 i 3 czerwca 2011. Patronem medialnym konferencji było E-wydawnictwo, portal publikacji naukowych.

Czym jest kolor? Jaką rolę odgrywa? Czy dla estetyka jest tym samym, czym dla kognitywisty? Intencją organizatorów było podjęcie tych i wielu podobnych pytań na sposób interdyscyplinarny, a więc zarówno w ujęciu szeroko pojmowanej filozofii, jak i również innych dyscyplin, takich jak nauki kognitywne, kulturoznawstwo, psychologia, antropologia, socjologia czy historia i teoria sztuki. Konferencja została podzielona na dwa panele: estetyczny i kognitywistyczny. Panel estetyczny objął wystąpienia z zakresu estetyki, teorii i historii sztuki, psychologii i socjologii sztuki, kulturoznawstwa, nauk filologicznych. Panel kognitywistyczny natomiast objął referaty z dziedziny nauk kognitywnych: epistemologii, filozofii umysłu, antropologii i psychologii poznawczej, lingwistyki kognitywnej.

Konferencję otworzyła prof. Teresa Pękala. Panel kognitywistyczny rozpoczął dr Piotr Konderak, a później poprowadził go Jarosław Czubański – wprowadzając obecnych w tematykę koloru z perspektywy filozofa umysłu. Pierwszy, propedeutyczny referat „Co to jest kolor? Postrzeganie barw w aspekcie neurobiologicznym i językowym” wygłosiła przewodnicząca KK Joanna Widerlik. W tym panelu uczestnicy mogli wysłuchać serię wystąpień dotyczących zjawiska synestezji, które wzbudziły ożywioną dyskusję rozwijającą się dalej w kularach podczas przerwy na kawę. Po przerwie, Diana Ciszewska (KUL) wygłosiła referat „Kolor jako narzędzie poznania Wszechświata”, w którym pokazała, jak nałożenie barw na zdjęcia wykonywane przez teleskopy kosmiczne w niewidzialnych ludzkim okiem długościach fal, czyli nie mające żadnego koloru, daje naukowcom możliwość wizualizacji cech obiektów astronomicznych oraz zobrazowania tego, jak obiekt mógłby wyglądać, gdyby nasze oko było równie doskonałe jak teleskop kosmiczny. Wystąpienie wzbudziło żywą debatę, której przewodził dr Maciej Rajewski (WFIS). Mgr Krzysztof Trojnar w swym wystąpieniu „Percepcja kolorów w fotografii cyfrowej” na przykładzie wybranych fotografii, zobrazował jakie zmiany w postrzeganiu kolorów nastąpiły

wraz z przejściem od fotografii tradycyjnej (analogowej) do fotografii cyfrowej. Dyskusja nad referatem mgr. Krzysztofa Jurka (KUL) „Znaczenia i funkcji koloru w kulturze – perspektywa socjologiczna” zakończyła panel kognitywistyczny i jednocześnie dzień pierwszy konferencji.

Drugi dzień konferencji poświęcony został tematyce barw w aspekcie estetycznym. Ten panel został otworzony przez dr Halinę Rarot i miał przede wszystkim za zadanie przybliżyć słuchaczom sposób, w jaki barwy są postrzegane i wykorzystywane przez artystów, jak również przesłedzenie ich wymiaru symbolicznego. Został on poprowadzony przez Joannę Widerlik. Pierwszym referatem była próba analizy koncepcji estetycznej Witkacego, przedstawiona przez mgr Alicję Soćko (UJ, UPJPII). Problematyka tej prelekcji oparta była na kolorystycznym aspekcie koncepcji „Czystej Formy”, wyrażonej przez malarza w jego pismach estetycznych. Następne referaty dotyczyły znaczenia i sposobów użycia barw w literaturze. Referat mgr Urszuli Krzyżanowskiej – przewodniczącej KNE, stanowił wstęp do rozważań nad zjawiskiem dyskryminowania ze względu na kolor skóry we współczesnej kulturze popularnej na przykładzie stereotypowego wizerunku albinosa w filmie fabularnym. Kolejna prelegentka, Natalia Stala – członkini KNE, przedstawiła bogatą i wieloaspektową symbolikę kolorów w buddyzmie tantrycznym. Jak bardzo skondensowanym symbolem jest kolor czerwony wykazała w swoim referacie Marta Tużnik. Przemówienie skupiało się głównie na analizie motywu róży oraz na prześledzeniu szeregu interesujących asocjacji dotyczących motywu krwi w kulturze.

Druga część panelu rozpoczęła się wystąpieniem Natalii Kępy, która przybliżyła obecnym sposób funkcjonowania koloru w reklamie telewizyjnej. Zupełnie odmienną tematyką zajęła się Ewelina Jurasz, która zarysowała sylwetkę greckiego mistrza kina – Theo Angelopoulosa, na przykładzie *Pejzażu we mgle*. Autorka w swym wystąpieniu zawarła analizę symboliki barw występujących w filmach tego reżysera, wykorzystując przy tym teorię kolorów W. Kandinsky’ego. Następnie mgr Wiesława Górską (SWPS) analizowała funkcje kolorów w prasie *custom-publishing*. Tematykę prasy podjęła również magistrawka filologii polskiej Ewa Bulisz. Celem jej referatu była prezentacja współczesnych stereotypów związanych z barwą (funkcjonujących w tekście i w obrazie) oraz łączących się z nią manipulacji. Ostatni referat, znajdujący się w panelu estetycznym był poświęcony malarstwu polskiego modernizmu

i został wygłoszony przez mgr Weronikę Lipszyc (UW). W jej wystąpieniu został przedstawił sposób wartościowania koloru w polskiej teorii i krytyce artystycznej tego okresu oraz sposób operowania nim przez artystów, z uwzględnieniem nie tylko afiliacji europejskich, ale również wpływów tradycji polskiej. Pod uwagę wzięte zostały mimetyczny i symboliczny sposób traktowania barwy.

Konferencja zgromadziła wielu słuchaczy, którymi byli zarówno pracownicy naukowcy UMCS, jak i studenci oraz doktoranci. Dzięki temu po niemal każdej prelekcji następowała dyskusja, przedstawiano ciekawe spostrzeżenia.

Urszula Krzyżanowska (UMCS)
Marta Tużnik (UMCS)

2. *Pamięć jako kategoria rzeczywistości społeczno-kulturowej, Baranów Sandomierski, 6–9.06.2011*

W dn. 6-9.06.2011 w Baranowie Sandomierskim odbyła się III Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Pamięć jako kategoria rzeczywistości społeczno-kulturowej*. Otworzyły ją trzy wystąpienia: prof. dr hab. Jerzego Szackiego, doctora honoris causa UMCS, „Co działo się z pojęciem tradycji w ciągu ostatniego półwiecza?”; prof. Barbary Szackiej „Historia, pamięć zbiorowa i connertonowska pamięć kulturowa” i prof. Ewy Kosowskiej (UŚI) „Pamięć jako zjawisko kulturowe”. Konferencja odbyła się w ramach cyklu spotkań Tradycja dla Współczesności. Jej organizatorami byli: Zakład Kultury

Polskiej Instytutu Kulturoznawstwa UMCS i Zakład Socjologii Wsi i Miasta Instytutu Socjologii UMCS. Konferencja miała charakter interdyscyplinarny. Jej celem było zaprezentowanie aktualnego stanu badań prowadzonych w różnych ośrodkach naukowych nad istotą, rolą i funkcją pamięci we współczesnym społeczeństwie. Wśród tematów poddanych do dyskusji znalazły się m.in.: współczesne wyobrażenia o przeszłości oraz formy utrwalania i przekazu pamięci.

Monika Krzykała

3. *Europejski Kongres Kultury, Wrocław, 8–11.09.2011*

Europejski Kongres Kultury został zaplanowany jako jedno z największych wydarzeń zorganizowanych z okazji polskiego przewodnictwa w Radzie Unii Europejskiej. Do Wrocławia zjechało ponad 20. ministrów kultury, a także około 300. artystów, naukowców, filozofów. Program Kongresu wyznaczały cztery filary: spotkania ministrów kultury krajów Unii, spotkania i dyskusje czołowych europejskich intelektualistów, debaty w ramach inicjatywy *A Soul for Europe* oraz wydarzenia artystyczne. Organizatorzy tak sformułowali główne przesłanie: „Idea organizowanego z polskiej inicjatywy Kongresu było stworzenie przestrzeni do dyskusji na temat zmieniającej się definicji kultury i scenariuszy jej rozwoju. Intelektualne ramy Kongresu wyznaczył, w przygotowanej specjalnie na tę okazję książce *Kultura w płynnej nowoczesności*, jego gość specjalny – prof. Zygmunt Bauman. Filozof, uważny obserwator przemian społecznych, wygłosił także odczyt inauguracyjny, sytuując kulturę w centrum największych wyzwań współczesności”. Hasło Kongresu brzmiało „Kultura dla zmiany społecznej” (Art for Social Change). Jak poinformowali organizatorzy: „Łącznie odbyło się 13 debat i zrealizowanych zostało ponad 100 interdyscyplinarnych projektów. Program artystyczny Kongresu współtworzyło 550 kuratorów i artystów. Do Wrocławia przyjechali m.in.: Zygmunt Bauman, Mirosław Bałka, Andrzej Wajda, Zbigniew Libera,

Gianni Vattimo, Jan Fabre, Brian Eno, Krzysztof Penderecki, Oliviero Toscani, Ryszard W. Kluszczyński, Fatos Lubonja, Jonny Greenwood, Pekka Himanen, Krzysztof Wodiczko, Dubravka Ugrešić, Sara Arrhenius, Wiktor Jerofiejew, Ewa Rewers i wielu innych, czasem nie mniej sławnych, przedstawicieli świata kultury: jak choćby Vaclav Havel, Chantal Mouffe, Krystian Lupa. Program całego Kongresu był bardzo bogaty i nie było fizycznej możliwości zapoznania się, nawet nie z całością, ale z większością przygotowanych projektów, występów, dyskusji. Trzeba też odnotować, że nie zabrakło głosów bardzo krytycznych, zarówno co do całego przedsięwzięcia, jak i poszczególnych jego części. Moim zdaniem najlepsze podsumowanie padło z ust Zbigniewa Libery, który stwierdził: „Pod różnymi względami było różnie, ale to dobrze, że mogliśmy się spotkać”. Wchodząc na stronę internetową: <http://www.culturecongress.eu/audiovisual> można znaleźć wiele materiałów audiowizualnych z Kongresu i wyrobić sobie pogląd na ten temat. Samo odnotowanie wielości różnych opinii i kwestii poruszanych podczas paneli musiałoby zająć przynajmniej kilka – jeśli nie kilkanaście – stron i mogłoby zostać sporządzone – ze względu na równoległość trwania debat – jedynie przez paru sprawozdawców.

Piotr Martin

PUBLIKACJE

1. *Amalgamaty sztuki*, red. J. Limon, A. Żukowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
2. Barthes R., *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
3. Benjamin W., *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.
4. Berleant A., *Wrażliwość i zmysły*, przeł. S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2011.
5. Białostocki J., *Sztuka XV wieku. Od Parlerów do Dürera*, przeł. G. Przewłocki, red. nauk. A. Ziemia, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.
6. Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.
7. *Czy/Jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*, red. R. Różanowski, Atut, Wrocław 2011.

8. Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
9. Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
10. Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
11. Gombrich E.H., *Pisma o sztuce i kulturze*, przeł. D. Folga-Januszewska, S. Jaszczyńska, M. Wrześniak, K. Csernak, K. Włodkowska, Universitas, Kraków 2011.
12. Grossarth U., *Bławatne z Lublina*, Spector Books, Lipsk 2011.
13. Krier L., *Architektura wspólnoty*, przeł. P. Choynowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
14. *Kultura i metoda*, red. J. Michalik, Eneteia, Warszawa 2011.
15. Misiewicz J., *Ciało czasu. Esej o teatrze*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
16. *O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. A. Kawalec, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011.
17. Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2011.
18. Peterson Royce A., *Antropologia sztuk widowiskowych. Artyzm, wirtuozeria i interpretacja w perspektywie międzykulturowej*, przeł. N. Moszkiewicz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.
19. Ruskin J., *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. J. Szczuka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
20. Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
21. Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
22. Taine H., *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
23. *Teatr lalek i dziecko*, red. E. Rzewuska, G. Słupczyńska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
24. *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
25. Vattimo G., *Poza interpretacją*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2011.
26. Vattimo G., Paterlini P., *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, przeł. K. Kasia, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
27. Wachowski J., *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
28. Ziębińska-Witek A., *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

Zapowiedzi:

1. Arnhem R., *Myślenie wzrokowe*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
2. Dumala P., *Dumala*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

DOKTORATY, HABILITACJE, PROFESURY

1. W dniu 27.04.2011 odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Kamili Chodarczewicz (UW) „Problematyka ironii i estetyczności we wczesnym okresie twórczości Friedricha Schlegla”. Promotor: prof. dr hab. Iwona Lorenc, recenzenci: prof. dr hab. Mirosław Żelazny, dr hab. Józef Krakowiak.
2. W dniu 27.04.2011 odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Aleksandry Hirszfeld (UW) „Figura powtórzenia w sztukach audiowizualnych”. Promotor: prof. dr hab. Iwona Lorenc, recenzenci: prof. dr hab. Alicja Kuczyńska, dr hab. Maria Gołębowska.
3. W dniu 1.06.2011 odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Rafała Czekaja (UMCS) „Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna”. Promotor: prof. dr hab. Teresa Pękala, recenzenci: prof. dr hab. Tadeusz Szkołut, prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska.
4. W dniu 15.06.2011 odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Jarmuły (UWr) „Rodzaje obrazów fotograficznych w świetle teorii estetycznej Leopolda Blaustejna”. Promotor: prof. dr hab. Ryszard Różanowski, recenzenci: prof. dr hab. Zofia Rosińska, prof. dr hab. Andrzej Lorenz.
5. W dniu 10.11.2011 odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej mgr Łukasza Białkowskiego (UJ) „Transformacje pojęcia twórczości w estetyce współczesnej. Kategorie ‘silnego’ i ‘słabego’ podmiotu jako modele twórczości”. Promotor: prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska, recenzenci: prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński, dr hab. Piotr Mróz.

WYKŁADY, DYSKUSJE, PROMOCJE

1. W dn. 23.03.2011 w Galerii Labirynt w Lublinie w ramach Europejskiego Kolegium Kultury odbył się wykład Piotra Piotrowskiego „Muzeum: od krytyki instytucji do instytucji krytycznej”. Wykład zapowiadał najnowszą książkę Piotra Piotrowskiego i dotyczył projektu muzeum
2. W dn. 18.04.2011 w auli Wydziału Politologii UMCS w Lublinie nad zjawiskiem, do którego odnosi się pojęcie „kultura wiedzy”, zastanawiali się: Krzysztof Czyżewski (Lublin ESK 2016, Pogranicze), prof. Roman Kubicki

- (UAM), prof. Jerzy Nikitorowicz (UwB), prof. Anna Pajdzińska (UMCS), Tomasz Pietrasiewicz (TNN), prof. Ewa Rewers (UAM), prof. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS, NCK). Dyskusję prowadził prof. Jan Hudzik (UMCS).
3. W dn. 15-21.07.2011 w Poznaniu miała miejsce kolejna odsłona festiwalu *Animator*, wydarzenia promującego sztukę animacji. Oprócz pokazów konkursowych, jak i tych ujętych w cykle „Animacja i muzyka”, czy „Animacja offowa i awangardowa” pojawiły się propozycje adresowane do młodszych miłośników filmowych projekcji. Festiwalowi towarzyszyła ponadto bogata oferta muzyczna, warsztatowa, jak i indywidualne retrospektywy cenionych twórców owego gatunku.
 4. Od 5.08.2011 niemal przez dziesięć dni trwał w Poznaniu festiwal powstały z inicjatywy jednego z najbardziej rozpoznawalnych kompozytorów muzyki Jana A.P. Kaczmarka, zatytułowany *Transatlantyk*. Program wydarzenia koncentrował się przede wszystkim na sztuce filmowej zaangażowanej w kwestie społeczne, jak i muzyce powstałej na złączu rozmaitych tradycji. Wydarzeniu towarzyszyły liczne warsztaty jak i publiczne dyskusje z udziałem zaproszonych gości – Maciejem Muskatem, dyrektorem Greenpeace Polska oraz prof. Andrzejem Mizgajskim z UAM-u, czy reżyserką filmową Firouzeh Khosrovani oraz producentką Juliana Maio.
 5. W dn. 22.08.2011 przed otwarciem wystawy Ulrike Grossarth/Stefan Kielsznia *Stoffe aus Lublin/Bławatne z Lublina. Running/Lubartowska* – w przestrzeni miasta Lublina z okazji 100. rocznicy urodzin S. Kielszni została pokazana publikacja *Bławatne z Lublina* U. Grossarth. W ramach projektu 20.05.2011 w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” odbyła się także promocja albumu *Ulica Nowa 3. Stefan Kielsznia. Zdjęcia lubelskiej dzielnicy żydowskiej z lat 30 - tych* pod red. K. Krahl, C. Mennicke-Schwarz, S. Wagler, Spector Books, Lipsk 2011. Obie publikacje są efektem kilkuletniej współpracy pomiędzy niemiecką artystką Ulrike Grossarth wykładającą w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Dreźnie, Miejską Galerią Sztuki Współczesnej w Dreźnie, Państwowymi Zbiorami Sztuki w Dreźnie oraz Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie.
 6. W dn. 29.09.2011 w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu miał miejsce pierwszy wernisaż inaugurujący siódmą edycję poznańskiego Biennale Fotografii zatytułowanego *Marginesy*. Kolejne wernisaże odbywające się w przestrzeniach: m.in. Centrum Kultury Zamek, Galerii OKO/UCHO, Galerii Szyperskiej, Galerii Ego, czy Starego Browaru miały miejsce jeszcze tego samego dnia. Wśród zorganizowanych wystaw eksplorujących problematykę szeroko rozumianych przestrzeni granicznych warto wyszczególnić *Marginalność pejzażu*, której kuratorkami są dr Marianna Michałowska (UAM) oraz dr Justyna Ryczek (UAM), *Niewidzialne miasto* pod kuratorskim nadzorem prof. Marka Krajewskiego (UAM) czy *Nieoczywiste 2011* – wystawa stanowiąca prezentację wybranych prac dyplomowych studentów poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego.
 7. W dn. 29.09.2011 w poznańskiej galerii SPOT miało miejsce otwarte seminarium „Sztuka publiczna/animacja kultury”. Spotkanie zostało zainspirowane szeregiem wydarzeń artystycznych zrealizowanych we Wrocławiu w latach 2006-2011. Głos zabrali: prof. Marek Krajewski z Instytutu Socjologii UAM, artysta Michał Bieniek oraz Joanna Kubicka z Instytutu Kultury Polskiej UW.
 8. W dn. 30.09.2011 w galerii Art Stations w Poznaniu miał miejsce panel dyskusyjny zatytułowany: „Promocja polskiej sztuki za granicą. Czy sztuka polska istnieje?”. Dyskusja połączona była z promocją książki *POLISH! Contemporary art from Poland* wydanej nakładem Fundacji ŻAK|BRANICKA oraz Art Stations Foundation w 2011, jak i stanowiła wydarzenie towarzyszące wystawie zorganizowanej przez ową fundację pod tytułem „Nowy Porządek”

WYDARZENIA ARTYSTYCZNE

1. Festiwal *Transeuropa*, Lublin, 5–15.05.2011

Wolność, demokracja i transnarodowa kultura to przewodnie hasła festiwalu *Transeuropa*, odbywającego się w kilkunastu europejskich miastach – m.in. w Londynie, Paryżu, Amsterdamie, Berlinie, Pradze, Budapeszcie. W tym roku festiwal zawitał także do Lublina – jedyne polskie miasta wśród festiwalowej dwunastki. Jego tematyka poświęcona była kwestiom prawa emigracyjnego, europejskiej polityki społecznej, praw mniejszości kulturowych, narodowych i seksualnych. W zamyśle organizatorów festiwal miał być miejscem spotkania myśli i wymiany idei – od żywych debat i dyskusji, poprzez wykłady, odczyty i filmowe projekcje, aż po artystyczne wystawy, spektakle teatralne, performances i happenings.

Program lubelskiej edycji był niezwykle bogaty. Wśród festiwalowych gości znalazła się m.in. Irena Grudzińska-Gross, współautorka głośnej książki *Złote Żniwa*, a Kazimiera Szczuka wypełniła cały dwu i półgodzinny panel opowiadając o feminizmie, literaturze i jej społecznych funkcjach. Odbyło się spotkanie z udziałem m.in. Roberta Biedronia i Beaty

Maciejewskiej – współredaktorki książki *Drogi do wolności*, poświęconej działalności społecznej i politycznej Izabeli Jarugi-Nowackiej. Zaproszono również przedstawicieli mniejszości narodowych Lublina – ukraińskiej i romskiej. Odbyły się spotkania z rezydentami Lubelskiego ośrodka dla Uchodźców. Robert Kuwałek z Muzeum na Majdanku opowiadał o nieistniejącym już żydowskim Lublinie, a Tomasz Kitliński mówił o wybitnych Żydówkach z lubelszczyzny – Róży Luksemburg, Beli Szapiro i Nan Goldin. Ponadto odbyły się warsztaty ekologiczne i rękodzielnicze. Wygłoszono kilkanaście wykładów dotyczących ekologii, historii, współczesnej filozofii i polityki.

Dużą część programu lubelskiej edycji wypełniła sztuka – wernisaże, odczyty literackie i prezentacje poetyckie, warsztaty teatru ciała, spektakle i performances. Nie pełniła ona przy tym funkcji atrakcyjnego dodatku, nie była dekoracją wydarzenia, a stanowiła równorzędne medium społecznie doniosłych kwestii.

Na oficjalne otwarcie urządzono wernisaż kuratorskiej wystawy Pawła Leszkowicza *Miłość to miłość. Sztuka jako*

aktywizm LGBTQ – od Brytanii po Białoruś, składającej się z artystycznych projektów zaangażowanych w walkę o prawa gejów i lesbijek. Można tam było obejrzeć m.in. instalację video chorwackiego artysty Igora Grubića *East Side Story* z 2006-2008. Na dwóch ekranach połączonych ze sobą jedną krawędzią wyświetlano dwa różne zapisy. Jednym z nich była filmowa dokumentacja przebiegu Gay Pride w Belgradzie w 2001 i Zagrzebiu w 2002, w czasie których uczestnicy parady stali się obiektem brutalnych ataków. Drugi z zapisów stanowiła artystyczna adaptacja tamtych wydarzeń. Na jednym ekranie widzieliśmy pełne nienawiści i przemocy zajścia, a na drugim przygotowaną przez choreografów taneczną ich rekonstrukcję, odgrywaną w konkretnych miejscach Belgradu i Zagrzebia. To udane antytetyczne zestawienie aktów przemocy z poetyką tańca nadało instalacji Grubića niezwykle siły wyrazu.

Kuratorski wybór współczesnej sztuki albańskiej, dokonany przez Waclawa Kucznię, był doskonałym przykładem tego, jak dalece społeczna rzeczywistość może determinować artystyczną wypowiedź. Przygnębienie, motywy ucieczki i poczucia beznadziejności mówiły dużo o dzisiejszej Albanii, która wbrew geografii wydaje się pozostawać poza granicami Europy.

Katarzyna Hołda, lubelska artystka, autorka m.in. słynnych *Chustek Rezerwistek* z krakowskiej Manify z 2004, wystawiła cykl *Madonny* – obrazy inspirowane ikonografią Matki Boskiej, niezwykle bogatych w symboliczne znaczenia, ale przede wszystkim wyposażone w funkcję emancypacyjną –

odczarowane zostało to, co w kulcie matki i macierzyństwa zazwyczaj nadmiernie jest egzaltowane.

Piotr Nazaruk, artysta również tworzący w Lublinie, wystawił homoerotyczną panoramę Lublina – *Miasto Miłości*. Pokażnych rozmiarów czarnobiała grafika przedstawiała charakterystyczne dla miasta budynki będące tłem homoseksualnej orgii. To, co można by uznać za nachalną obsceniczność tej pracy w istocie jest odpowiedzią na opór jaki społeczeństwo stawia prawu do obecności w przestrzeni społecznej osób homoseksualnych. Doskonale zrozumie to każdy kto wybierze się na spacer ulicami Lublina trzymając się za rękę z osobą tej samej płci.

Wernisaż *Miasta Miłości* był też pretekstem do żywej debaty na temat wolności w sztuce i odpowiedzialności artystycznej. Odbyła się również panelowa dyskusja na temat performatywnych właściwości sztuki z udziałem kuratorów, artystów i akademików.

Do Lublina *Transeuropa* zawitała za sprawą dr. Tomasza Kitlińskiego, który odpowiada również za program. Całe wydarzenie zrealizowano przy współudziale twórczych i aktywistycznych środowisk lubelskich – m.in. Galerii Labirynt, Przestrzeni Działań Twórczych „Tektura”, Bramie Grodzkiej – Teatr NN, stowarzyszenia Homo Faber, miejscowych grup Amnesty International, Kampanii Przeciwko Homofobii i klubu Krytyki Politycznej.

Rafał Czekaj (UMCS)

2. Plakat musi śpiewać – Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, 8.05–24.07.2011

Plakat jako sposób komunikacji wzbogacony o wizualne komponenty wyłonił się z formy afisza jeszcze pod koniec XIX wieku. Dynamiczny rozwój owego gatunku przypada jednak na wiek XX, obfitujący wręcz w znamienite przykłady połączenia jego wartości artystycznej jak i funkcji komunikacyjnej. Do tego czasu odwoływała się wystawa *Plakat musi śpiewać* odbywająca się w poznańskim Muzeum Narodowym. Na wystawie przedstawiono ponad czterysta prac z kolekcji muzealnej, kolekcji drugiej co do wielkości w Polsce. Koncepcja wystawy, której kuratorami byli Zdzisław Schubert oraz Irena Przymus, bazowała na założeniu *Plakatkunst von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, wydarzenia mającego miejsce w 1994 w Hamburgu, którego inicjatorem był dr Jürgen Döring, kierownik zbiorów graficznych tamtejszego Museum für Kunst und Gewerbe. Ogromne zróżnicowanie zaprezentowanych w Poznaniu sylwetek twórców odzwierciedlało kompleksowy charakter historii plakatu jako gatunku artystycznego jak i samej formy komunikacji. Wśród wyeksponowanych prac pojawiły się plakaty artystów japońskich jak Shigeo Fukuda, Ikko Tanaka, skandynawskich jak Per Arnoldi, czy Kari Piippo, niemieckich jak Günther Rambow, czy Günther Kieser. Nie zabrakło także najwybitniejszych reprezentantów sztuki plakatu jak Alfons Mucha, czy Gustav Klimt. Osobne miejsce przypadło twórcom polskiej szkoły

plakatu – Henrykowi Tomaszewskiemu, Janowi Lenicy czy Stanisławowi Młodożeńcowi. Zagadnieniom związanym z ich twórczością poświęcone były ponadto wydarzenia towarzyszące wystawie, takie jak: pokazy filmowe twórczości Jana Lenicy oraz Waleriana Borowczyka, wykład poświęcony sylwetce artystycznej Jana Lenicy prowadzony przez Natalię Saft, czy wykład „Polska szkoła plakatu a Polska szkoła filmowa” dr Iwony Grodz. Współcześnie jednak, pod wpływem zaawansowanego rozwoju mediów komunikacji masowej, plakat jako forma artystycznej wypowiedzi przechodzi głębokie przeobrażenie. Wystawa sięgała zatem do aktualnych przedstawicieli sztuki plakatu, stwarzając jednocześnie zarys możliwych odpowiedzi na pytanie o jego miejsce we współczesnej rzeczywistości. Problematyce tej został poświęcony ponadto panel dyskusyjny „Perspektywy plakatu” z udziałem m.in. dr. Jürgena Döringa, prof. Günther Rambowa (Niemcy), czy kolekcjonera plakatów Rene Wannera. W trakcie trwania wystawy nie zabrakło także elementów o charakterze edukacyjnym. Przez blisko dwa miesiące organizowane były warsztaty zarówno dla dzieci, jak i osób dorosłych, mające na celu popularyzację samego gatunku oraz rozwijanie zdolności plastycznych oraz twórczych.

Karolina Golinowska

3. XIV Biennale Sztuki Mediów WRO 2011 ALTERNATIVE NOW, Wrocław, 10–19.05.2011

WRO to najstarszy w Europie Centralnej festiwal poświęcony sztuce tworzonej przy użyciu najnowszej technologii. Składają się na niego: wystawy, projekcje wideo-artu, retrospektywa awangardowego kina, koncerty, audiowizual-

ne działania, pokazy instalacji interaktywnych i projektów sieciowych, performances, koncerty, wykłady + artist talks i szeroko rozumiane pokazy nowości. Niektóre z nich nie mają jeszcze swoich utrwalonych terminów i nazw, w których

dopiero zostaną – lub nie – właściwie opisane, ale sztuka medialna nie jest żadną nowością i towarzyszy naszej kulturze od pewnego czasu. Biennale odbyło się już po raz 14., i jak zauważył jego dyrektor artystyczny, Piotr Krajewski: „Sztuka medialna ma lekko licząc ponad pół wieku, WRO startowało w momencie, kiedy artyści nieśmiało sięgali po komputery, a dzisiaj przecież mówienie o sztuce komputerowej jest już naiwnością, bo trudno znaleźć dziedzinę życia wolną od tego narzędzia”. Natomiast wideo-art, który był przez lata wiodącą dyscypliną naszego festiwalu, jest już rzec można, zjawiskiem w średnim wieku. W sztuce mediów ważniejsze od narzędzi są dziś nowe obszary penetrowane przez artystów – od biotechnologii po coraz bardziej skomplikowane użycie internetu, mającego lawinowo rosnący i wymykający się rozpoznaniu wpływ na życie społeczne”. Mogliśmy więc oglądać prace klasyków, czy gwiazd tego nurtu: Stelarcza, który gościł już we Wrocławiu w 1997, tym razem w *Phantom Flesh/Circulating Organs* artysta sterował ruchem i zachowaniem awatara skonstruowanego z fragmentów jego postaci; Istvana Kantora, wielokrotnego laureata wrocławskiego biennale artysty o światowej sławie, określanego jako „skandalista i klasyk”, który w tej edycji doczekał się już swojej retrospektywy; Pierre’a Jodlowskiego, który przedstawił dźwiękową instalację interaktywną *Passage*; Lwa Manovicha prezentującego wykład „To tylko software”, w trakcie którego stwierdził: „Jeżeli chcecie opuścić owo obecne uwięzienie w softwarze, uwolnić się – a przynajmniej lepiej zrozumieć, czym są dzisiejsze media – przestańcie ściągać gotowe aplikacje stworzone przez innych. Zamiast tego sami nauczcie się programować”. Za wydarzenie przeglądu uznano koncert *Where is Chopin?* Jarosława Kapuścińskiego, który został przygotowany z okazji Roku Chopinowskiego przez Centrum Sztuki WRO, a po-

kazany i zagrany został wcześniej na Warszawskiej Jesieni i w Londynie. Projekt ten jest połączeniem granych na żywo preludium Chopina i filmowego zapisu emocji malujących się na twarzach osób – pochodzących z różnych stron świata i zanurzonych w odmiennych kulturach – słuchających muzyki Chopina. Mogliśmy też oglądać retrospektywę pionierów alternatywnej telewizji – amerykańską grupę Videofreex – a także pokaz filmów „Od ekstazy do zachwyty 50 lat innego kina hiszpańskiego”. Wszystkich wydarzeń nie sposób odnotować, ale może warto jeszcze wspomnieć, że: odbyło się również Małe WRO, czyli kilka wydarzeń przygotowanych specjalnie dla dzieci; skrót WRO oznacza Wizualne Realizacje Okołomuzyczne i dopiero wtórnie został skojarzony z nazwą miasta, w którym odbywa się festiwal; oraz, że w tym roku nie przyznano nagrody grand prix, tylko trzy równorzędne wyróżnienia. Trzeba zaznaczyć, że zmieniono także zasady przyznawania nagród oraz, że 6.10-6.11 otwarto w ośrodku WRO wystawę *Résumé*, na której można było zobaczyć wybrane instalacje. Festiwalowi towarzyszyło duże zainteresowanie widzów i artystów, zarówno z Polski, jak i zagranicy. Podczas niego toczyła się ciągła dyskusja, w trakcie której formułowano różne – również kontrowersyjne czy prowokacyjne – spostrzeżenia, które mogły jednak dawać dużo do myślenia. W tej kategorii zasłynął Geoff Cox, który stwierdził: „Jakie alternatywy są możliwe w czasach, gdy efekty neoliberalnej homogenizacji stały się dominującą siłą? Rynek przeniósł produkcję na swoich klientów, którzy pracując za darmo zarówno produkując, jak i konsumując swoje podmiotowości. Kreatywność została skradziona, oddzielona od źródła i skomercjalizowana”.

Piotr Martin

4. III Dni Sztuki Tańca, Otwarcie Sezonu Kultury Nadrenii Północnej-Westfalii w Polsce 2011/2012: *Cafe Müller, Das Frühlingsopfer*, 16–17.09.2011, reżyseria i choreografia: Pina Bausch; *Vollmond*, 21–22.09.2011, reżyseria i choreografia: Pina Bausch, wykonawcy: Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, Teatr Narodowy w Warszawie

Wizyta zespołu teatru tańca z Wuppertalu w ramach festiwalu Dni Sztuki Tańca była drugą prezentacją twórczości Piny Bausch w Warszawie. W 1998 artyści pokazali w Teatrze Narodowym spektakl zatytułowany *Nelken (Goździki)*. Widzowie polscy mogli wtedy po raz pierwszy skonfrontować się z wizją niemieckiej twórczyni, daleko wybiegającą poza sam tylko „taniec” i wykraczającą poza ramy „teatru”. Zaprezentowane we wrześniu w Warszawie spektakle pozwoliły na głębsze doświadczenie fenomenu „teatru tańca” – opowieści pozbawionej linearnej struktury narracyjnej, pokazanej dzięki ludzkiemu ciału, wręcz „inkrustowanej w cielesności”, by przywołać słowa Merleau-Ponty’ego. Pokazom towarzyszyło wspomnienie o niedawnej śmierci Bausch, a znaczna część publiczności mogła też zapewne porównać doświadczenie widowisk oglądanych na żywo z próbą ewokowania ich atmosfery przez Wima Wendersa w jego filmie *Pina* przy użyciu techniki trójwymiarowej. Jednocześnie w Akademii Teatralnej, w dniach 21-22 września odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa *Dziedzictwo Piny Bausch*, na której choreografowie, teatrologi i historycy tańca badali liczne tropy interpretacyjne koncentrujące się wokół twórczości niemieckiej artystki.

Cafe Müller jest chyba najbardziej sztandarowym przykładem nowatorskiego sposobu myślenia o tańcu, jaki

stworzyła Bausch. To opowieść o samotności, niespełnieniu, tęsknocie, które nie tyle są wplecione w narracyjną oś jakiejś spójnej fabuły, co uobecniają się w ruchach kobiet i mężczyzn, czy w huku rzucanych o podłogę krzeseł. W tym spektaklu nie są one wyłącznie tak zwanym elementem scenografii, ale służą uzmysłowieniu nam uwarunkowań każdego gestu, który w zależności od okoliczności „coś znaczy” – przesycony jest intencją znaczeniową, albo nie znaczy nic – jest zbiegiem okoliczności, jak wtedy, gdy wynika tylko z próby ominięcia przeszkody. Cała trudność polega jednak na tym, że z naszej skończonej perspektywy, z naszego ograniczonego punktu widzenia nie potrafimy z apodyktyczną pewnością odróżnić jednych gestów od drugich – gestów znaczących od tych pozbawionych znaczenia. Specyfika teatru tańca Piny Bausch polega na uwolnieniu ciała od presji znaczenia, od Albertiańskiej „istorii”, czyli figuratywnego komunikatu, który miałby łączyć przedstawienie z widzem. Zgodnie ze średniowieczną dystynkcją na znaczący gest cielesny – *gestus* oraz na ruch w szerokim sensie (tak ciało zwierzęcych, jak i ciało niebieskich) – czyli *motus*, teatr Bausch sytuuje choreografię na granicy tych dwóch światów: między *gestus* i *motus*. Ekspresyjna siła spektakli polega na tym, że jako widzowie nie potrafimy precyzyjnie wskazać gestów, które „znaczą” – stanowią element narracji, dającej się opisać słowami „hi-

storii” oraz gestów „przypadkowych”, to znaczy będących czystym ruchem – niezwiązanym jakkolwiek taneczną, skodyfikowaną „figurą”. W *Das Frühlingsopfer*, czyli *Święcie wiosny* do muzyki Strawińskiego elementem zakłócającym „czystość” zgeometryzowanych ruchów grup tanecznych: kobiet i mężczyzn jest rozsypana na scenie świeża ziemia. Zostają na niej ślady stóp tancerzy – coraz bardziej splątane i nieregularne. Ruch tworzy gest dzięki powtórzeniu. Dopiero powtórzony ruch cielesny staje się gestem nasyconym sensem – to wspólny element formalny wszystkich pokazywanych sztuk Piny Bausch, zbudowanych na repetycji poszczególnych figur. O wyjątkowości tych sztuk świadczy jednak jeszcze inna, bardziej fundamentalna sugestia: tancerz nie tworzy ruchu sam z siebie, lecz się w nim niejako „zadomawia”, przyjmuje na siebie, na własne ciało, albo nawet we własne ciało pierwotną ruchliwość świata obecną w przedmiotach (krzesła, stoły, plastikowe butelki, kieliszki), w żywiołach (ziemia w *Das Frühlingsopfer*, woda i ogień w *Vollmond*). Dopiero tak przyswojony ruch staje się gestem, który nie aktywizuje po prostu możliwości wpisanych wcześniej w ciało, lecz je stwarza. Ta radość płynąca z rodzącego się gestu,

z nadchodzących z zewnątrz możliwości cielesnego ruchu najpełniej widoczna jest w spektaklu *Vollmond*, będącym próbą pokazania pełni i pewnego witalnego „rozpasania” towarzyszących pełni księżyca. Sztuka ta jest pozbawiona dającej się streścić narracji, jednocześnie każdy z widzów, na pytanie o czym ona opowiada, z pewnością odpowiedziałby, że mówi ona o radości z własnego ciała – jego łagodnej i okrutnej stronie, o różnicy płci, o tym, że ciało wpisane jest w otoczenie i konstituowane jest przez habitus.

Zgodnie z tym, co pisał na temat relacji filozofa i sztuki Jean-François Lyotard „Artyści oczekują od filozofów, by ci przepisali ich *gestus*” (*Gesture and Commentary*). Takie dyskursywne przepisanie gestu nie jest jednak jego zwykłym „opisaniem”, lecz jego podjęciem, podchwyceniem. Zdaniem Lyotarda jest gestualną odpowiedzią na gest artysty, jest myśleniem afektywnym, pozbawionym reprezentacji. Jeśli ktoś miałby szukać argumentów na obronę tego radykalnego twierdzenia z pewnością powinien zwrócić się do teatru tańca Piny Bausch.

Piotr Schollenberger

INFORMACJE ZARZĄDU

X Walne Zgromadzenie PTE

W dn. 26.05.11 odbyło się w Krakowie X Walne Zgromadzenie PTE, podczas którego przedstawiono roczne sprawozdanie z działalności Towarzystwa, sprawozdanie finansowe za 2010 oraz Raport Komisji Rewizyjnej. Zgromadzenie podjęło uchwałę o przyjęciu sprawozdań i udzieleniu Zarządowi absolutorium za 2010.

Rozstrzygnięcie konkursu na Nagrodę im. Stefana Morawskiego

W dn. 26.05.11 rozstrzygnięto piątą edycję konkursu na Nagrodę im. Stefana Morawskiego. Prace oceniło Jury w składzie: prof. Grzegorz Dziamski, prof. Tadeusz Szkołut, prof. Grzegorz Sztabiński, prof. Krystyna Wilkoszewska, prof. Anna Zeidler-Janiszewska. Główną nagrodą dla zdobywcy I miejsca jest publikacja pracy w krakowskim wydawnictwie Universitas. Wszyscy autorzy prac otrzymali ponadto dzieła sztuki: Zygmunta Baumana *Fotogramy miejskie* (I nagroda), Elżbiety Staniszewskiej *Ćwiczenia manualne – z zielnika Ewy srebrny liść* (II nagroda) oraz Agnieszki Balewskiej *Amazonki/czyli/ Akty na dwa* (III nagroda).

Zapraszamy młodych estetyków do udziału w kolejnej edycji konkursu. Prace proszę przysyłać do końca marca 2012 na adres pocztowy oraz e-mail Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

Prezentujemy streszczenia nagrodzonych prac:

I Nagroda – Rafał Czekaj „Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna”

Przedmiotem rozprawy jest doktryna estetyczna Theodora W. Adorna. Ten prominentny przedstawiciel szkoły frankfurckiej uważał, że społeczny sens sztuki jest jej konstytutywnym warunkiem – coś, co nie jest brzemienne w społeczne znaczenia nie może być sztuką. Stanowiskiem opozycyjnym wobec doktryn wymagających od sztuki społecznych funkcji jest skrajny estetyzm, którego główna strategia sprowadza się do fetyszyzowania „czystego piękna” separowanego od zewnętrznej „brudnej rzeczywistości”. Wydawać by się mogło, że skazani jesteśmy na rozłączną alternatywę: albo absolutyzowana autonomia sztuki, albo jej społeczne zaangażowanie. Natomiast Adorno przekracza tę alternatywę. Według niego sztuka posiada społeczny sens tylko dzięki temu, że jest autonomiczna i tylko jako autonomiczna może pełnić autentyczne funkcje społecznego zaangażowania.

Już we wprowadzeniu zostaje ukazany frankfurcki rodowód doktryny estetycznej Adorna. Rozpoznanie i diagnozy czynione przez szkołę frankfurcką odnośnie stanu współczesnej kultury i cywilizacji, kondycji społecznej i położenia jednostki stanowią jej teoretyczny kontekst. Adorno realizuje też wypracowaną i przyjętą przez frankfurczyków metodę badawczą, znaną pod nazwą teorii krytycznej. Oznacza to, że nie rozważał fenomenów sztuki z pozycji „czystego” obserwatora, ale z pozycji pozaestetycznie motywowanego i bezpośrednio zaangażowanego podmiotu. Jego teoria nie opisuje sztuki, ale – w pewnym sensie – sama nadaje jej swoiście rozumiany społeczny charakter. Według Adorna sztuka nabiera społecznego znaczenia poprzez to, że stanowi opozycję wobec zewnętrznego świata. Tęgę też dotyczy teza rozprawy. Brzmi ona następująco: społeczny charakter sztuki

w teorii estetycznej Adorna sprowadza się do antytetycznego stosunku wobec zewnętrznej rzeczywistości.

Główną treść rozprawy stanowi rekonstrukcja jego teorii ze szczególnym uwzględnieniem tych jej momentów, które wiążą się ze społecznym charakterem sztuki. Prowadzony wywód koncentruje się na wypowiedziach Adorna odnośnie samej sztuki, jej materialnych przejawów, a także zewnętrznych mechanizmów jakim one podlegają. Omawiane są m.in. zagadnienia: źródeł sztuki, jej swoiście mimetycznego charakteru, przemysłu kulturowego, rozpatrywanego nie tylko jako ramy funkcjonowania sztuki, ale również jako system dystrybucji panowania. Rekonstruowane są podstawowe kategorie estetyczne, często zestawione u Adorna w dialektyczne pary, a także: kategoria doświadczenia, w tym doświadczenia estetycznego, treści krytycznej oraz model realizacji społecznego zaangażowania sztuki. W ostatnich paragrafach prowadzone są dociekania na temat prawdy jako zawartości sztuki.

W konkluzjach okazuje się, że wypowiedzi Adorna o sztuce prowadzone są na co najmniej dwóch poziomach. Na jednym z nich – właściwym zwłaszcza esejom dotyczącym muzyki i literatury – Adorno, stosując metodę „wychylonej na zewnątrz” krytyki immamentnej, wyczytuje z danych utworów konkretne treści, konstytuujące się poza pierwszoplanową fabułą, zawsze w relacji do zewnętrznej rzeczywistości.

Na drugim poziomie – właściwym przede wszystkim *Teorii estetycznej* – pozytywne treści są już czymś niepożądanym. To, co jest pojęciowo wyrażalne ulega bowiem reifikacji i staje się zneutralizowanym elementem tego porządku, wobec którego sztuka powinna stale protestować. Dlatego

autentyczna treść sztuki nie może poddawać się werbalizacji. Ceną jest oczywiście zerwanie komunikacji z odbiorcą i monadyczne wręcz zamknięcie się przed światem. Ale w tym

właśnie paradoksie spełnia się według Adorna sztuka, która jest krytyką tego, co istnieje poprzez sam tylko fakt bycia sztuką.

II Nagroda – Agnieszka Ługowska „Sztuka środowiskowa jako postmodernistyczna odpowiedź na tradycję sztuki krajobrazu”

W pracy doktorskiej badana jest ewolucja sztuki pejzażowej w sztuce europejskiej i amerykańskiej, eksponując transformację kilku zasadniczych kwestii conceptualnych i formalnych niezbędnych do jej rozwoju. Przedstawiony problem analizowany jest w szerszej perspektywie teoretycznej, uwzględniającej historyczne, społeczne i przede wszystkim filozoficzne tło zachodzących przemian.

W pracy ukazany jest proces rozluźnienia i ostatecznie zerwania związków sztuki prezentującej naturę z tradycją mimetyczną, którego kulminacją było powstanie sztuki środowiskowej. Sztuka ta, zrywając z tradycją artystycznego i estetycznego przedstawienia natury, sama zaczyna rozgrywać się w naturze, coraz częściej rozumianej nie

jako świat przyrodniczy, lecz jako najbliższe, wysoce zurbanizowane środowisko. Sztuka taka prowadzi do zmiany rozumienia zasadniczych komponentów sytuacji artystycznej, między innymi roli artysty.

Badane zagadnienie przedstawiono w perspektywie zmian zachodzących między sztuką modernistyczną i postmodernistyczną oraz w kontekście przemian statusu estetyki, która rekompensując utratę piękna sztuki, koncentruje się na teoriach opartych na komunikacyjnych, poznawczych aspektach, wchodzi w dziedzinę kultury i, odwołując się do kategorii doświadczenia, powraca do swego pierwotnego znaczenia (rozumiana jest także jako dziedzina poznania zmysłowego).

III Nagroda – Agnieszka Bandura „Αἴσθησις. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej”

W pracy skoncentrowano się na zadaniu ponownego przemyślenia estetyki (jej przedmiotu oraz funkcji i pozycji wśród innych nauk), a punktem wyjścia uczyniono – usytuowaną pomiędzy tym, co zmysłowe i tym, co racjonalne – filozoficzno-estetyczną kategorię αἴσθησις (zrównując ją z szeroko rozumianym doświadczeniem: od doświadczenia *stricto* estetycznego, tj. przeżycia artystycznego, przeżycia piękna itd., po poznanie czy refleksję zmysłową). Estetyka –

jej historia i aktualny status (jej powstanie, rozwój, naukowa samodzielność i wreszcie współczesny proces interdyscyplinaryzacji) – analizowane są tu z perspektywy αἴσθησις (jako przedmiotu właściwego estetyce), co poszerza też jej naukowe kompetencje i sprzyja zbliżeniu oraz aktywnej wymianie (w obszarze przedmiotowym, kompetencyjnym, funkcjonalnym, problemowym itd.) z innymi naukami: epistemologią, etyką, antropologią czy filozofią kultury.

RECENZJE

Digitalne dotknięcia, red. Piotr Zawojski, Stowarzyszenie Make it Funky Production, Szczecin 2010

We wstępie Piotr Zawojski odwołuje się do łacińskiego słowa *digitus* oznaczającego palec. Ten palec nie służy jedynie do pokazywania, lecz przede wszystkim zostaje zgodnie z intencją autorów tego tomu wykorzystany do dotykania, operowania, wchodzenia w relacje pomiędzy sztuką, nauką, technologią. Cyfrowe dotknięcie oznacza zarówno poszczególne procesy tworzenia oraz poddawania tego procesu refleksji, jak i próby zrozumienia tego czym jest dzisiaj dotykanie i czym jest cyfrowość rozumiana w sposób paradygmatyczny.

Kolaboracja, współpraca, kreatywność to procesy wynikające także z pracy samej technologii, która zacieśnia więzy między ludźmi tworząc dostępne dla nich środowisko. W tym sensie autorzy artyści-badacze, będący według Andrzej Gwoździa artystami-naukowcami, są również dotykani. Digitalne dotknięcie oznacza sprzężenie zwrotne między technologią, sztuką, nauką, która nie przyznaje ontologicznego pierwszeństwa żadnej z tej dziedzin. Zatem jest to dotknięcie zwrotne (dotykamy i jesteśmy dotykani) oraz dotknięcie drugiego stopnia (dotykamy naszym biologicznym palcem, który znajduje swoje przedłużenie w jakimś cyfrowym palcu-interfejsie). W tym sensie nasz palec pełni funkcję urządzenia uruchamiającego złożone relacje eksperymentalne między poszczególnymi komponentami badawczej i artystycznej kreacji.

Marcin Składanek wskazuje na fakt, że kreatywność już zupełnie się zmieniła i to w sposób nieodwracalny (s. 21). Tym samym za pośrednictwem mediów technicznych realizuje się nowa postać ewolucji twórczej, tym razem jednak medium nie jest (jedynie) człowiek, ale przede wszystkim fragment kodu komputerowego. Może on zostać przechwycony przez innych użytkowników, którzy go rozbudowują. W ten sposób zdaniem Składanka kreatywność stanowi cechę immanentną kultury.

Piotr Zawojski wskazuje na to, że media to nie tylko technologie rzeczywistości wirtualnej, ale przede wszystkim biologia. Przywołuje pojęcie biotechnosystemu, by wskazać na to, że digitalne dotknięcie realizuje się raczej w biologicznie zdeterminowanej rzeczywistości, niż w jakiejś abstrakcyjnej sferze. Mówi o tym, że artyści tworzą programy (s. 38). W tym sensie podstawowym medium ich pracy jest cyfrowy dotyk, ponieważ artyści myślą programami, posługują się ich logiką, by stworzyć zamierzone dzieło lub też eksperymentować.

Maciej Ożóg demaskuje nurt sztucznej inteligencji wskazując, że nie chodzi o samo badanie, ale marzenie zbudowania

sztucznego człowieka (s. 49). Sposób w jaki autor zarysował perspektywę patrzenia na obiekty sztucznej inteligencji nasuwa na myśl skojarzenia z antropologią botów konwersacyjnych, które jako obiekty artystyczne służą jako lustro, w którym człowiek może odnajdywać swój obraz. Sztuka, nauka i technologia zbiegają się by profilować przyszłość (s. 59).

Jakub Łuka, Roman Bromboszcz oraz Tomasz Misiak eksplorują dźwięk w perspektywie jego kulturowego oddziaływania, genezy, ale też procesu tworzenia. Połączenie refleksji oraz praktyki artystycznej stanowi tutaj niemożliwy do rozerwania splot, który z serii tych tekstów tworzy pewną harmonijną całość. Artykuły te doskonale ze sobą współgrają, ukazując różne oblicza refleksji nad dźwiękiem i muzyką generowaną przy użyciu technologii. Ich porządek jest alinearne, bowiem analizy przebiegają od samplingu, poprzez rozważania metodyczne, do historii.

Wraz z tekstem Joanny Walewskiej przechodzimy na drugą stronę lustra kreatywności, czyli do jej (wiernego) odbicia, lecz w (krzywym) zwierciadle destrukcji. Artykuł przedstawiający historię sztuki destrukcyjnej uwiecznia poszczególne katastrofy, skupia się także na projektach destrukcji długiego trwania, które po określonym czasie mają ulec sterowanej przez komputer dezintegracji (s. 144). W ten sposób ujawnia się cała złożoność często postrzeganej jako prosty wandalizm destrukcji, której można także przypisać pewien rodzaj wzniosłości.

Ksawery Kaliski i Katarzyna Janicka poświęcają swoje artykuły zagadnieniom edukacji, które zostają wplecione w szerszy dyskurs rozważań nad stanem współczesnej kultury. Pierwszy tekst odnosi się raczej do zwrotu ikonicznego, drugi natomiast jest poświęcony zachowaniu człowieka. To co wspólne dla obu podejść, to dostrzeżenie szansy jaką oferują media cyfrowe, szansa, która może zostać wykorzystana poprzez odpowiedni tryb pedagogizacji.

Książkę kończy krótki tekst, którego autorem jest Sidey Myoo. Stanowi on doskonale podsumowanie dotychczasowych rozważań, ponieważ obecna jest w nim propozycja już nie zestawiania ze sobą teorii i praktyki w perspektywie działalności artystycznej, co integracja technologii jako konsekwencji naturalnej ewolucji w perspektywie egzystencji, która jest wzmacniana przez artefakty elektroniki.

Zdecydowanie warto poświęcić kilka chwil by za pomocą analogowego dotknięcia przenieść się do świata praktyki i teorii współczesnych technologii artystycznych.

Rafał Ilnicki (UAM)



dodatek specjalny

JAPONIA

Aesthetics and Cultures. The 1st Polish-Japanese Meeting: Exchanging Experiences, Kraków, 23–26.05.2011

W dniach 23-26 maja 2011, w ramach corocznych „Spotkań estetycznych” organizowanych przez Polskie Towarzystwo Estetyczne, odbyła się w Krakowie bilateralna konferencja polsko-japońska, zatytułowana *Aesthetics and Cultures: Exchanging Experiences*. Gospodarzem był Zakład Estetyki IF UJ, a patronat, obok PTE, objęło także Japońskie Towarzystwo Estetyczne. Konferencja zainaugurowana w Collegium Maius, kontynuowana była w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

Jak podkreślili prof. Krystyna Wilkoszewska oraz prof. Ken'ichi Sasaki była to pierwsza w historii polsko-japońska konferencja estetyczna, stanowiąca ukoronowanie wieloletnich, indywidualnych kontaktów pomiędzy naukowcami z obu krajów. Na wagę tej konferencji, zapoczątkowującej formalnie spotkania estetyczne pomiędzy Polską i Japonią, zwrócili również uwagę w słowie wstępnym prof. Jarosław Górniak, Prodziekan Wydziału Filozoficznego UJ oraz Krzysztof Ingarden, Honorowy Konsul Japonii w Krakowie.

W konferencji, która w dwóch pierwszych dniach toczyła się w języku angielskim, wzięło udział dziewięciu naukowców z Japonii (Ken'ichi Sasaki, Ken'ichi Iwaki, Shigemi Inaga, Hiroshi Yoshioka, Takao Aoki, Yuko Nakama, Fumikazu Kishi, Hisashi Muroi, Akiko Kasuya) oraz siedmiu z Polski (Krystyna Wilkoszewska, Bogdan Dziemidok, Henryk Lipszyc, Agnieszka Kozyra, Beata Kubiak Ho-Chi, Jakub Petri, Jakub Karpoluk). Referaty otwierające dwudniowe obrady i wprowadzające w temat wzajemnych relacji kulturalnych pomiędzy oboma krajami oraz obecności japońskiej estetyki w polskiej kulturze wygłosili Henryk Lipszyc, wieloletni ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Japonii i prof. Krystyna Wilkoszewska. Autorzy pozostałych referatów podjęli różnorodne zagadnienia z dziedziny estetyki. Poruszony został problem wartości i kategorii estetycznych w kul-

turze Japonii i Polski, takich jak humor, uczucie, tragizm, *kawaii*, czy też woda rozumiana jako kategoria estetyczna. Zwrócona została uwaga na interkulturowy aspekt estetyki, zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym – pojęcie koloru w tradycyjnym japońskim i chińskim malarstwie, krajobraz w malarstwie niemieckim i japońskim, somaestetyka i jej związki ze Wschodem, estetyczny dialog pomiędzy Wschodem i Zachodem na przykładzie działalności XX-wiecznego japońskiego historyka sztuki Yukio Yashiro. Zaprezentowana została również estetyka w sztuce w referatach podejmujących takie tematy jak nowe teorie w malarstwie zen, festiwale sztuki w Japonii i Azji Wschodniej na przykładzie Triennale w Yokohamie, pokonywanie codzienności jako jeden z aspektów sztuki współczesnej oraz praktykowanie sztuki *nō*. Wszystkim wystąpieniom towarzyszyła ożywiona dyskusja, przenosząca się często nie tylko w kuluary, ale też kontynuowana w mniej formalnych warunkach, podczas wieczornych wędrówek po urokliwych krakowskich uliczkach.

Niespodzianką na zakończenie konferencji był spektakl teatru *nō* w wykonaniu Jakuba Karpoluka i Yoko Fujii-Karpoluk należących do działającej w Polsce Fundacji Ryokurankai, zajmującej się działalnością artystyczną i popularyzacją wiedzy o japońskim teatrze *nō*. Natomiast po zakończeniu konferencji jej goście mieli okazję zwiedzić kopalnię soli w Wieliczce oraz nowo otwarte Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, które wywarło na nich duże wrażenie. Część gości wybrała się również do Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu.

Krakowskie spotkanie polskich i japońskich estetyków dla wszystkich jego uczestników było ważnym wydarzeniem. Powszechnie wyrażano nadzieję na kontynuację współpracy i kolejne wspólne spotkania w nadchodzących latach.

Beata Kubiak Ho-Chi (UJ)

Prezentujemy fragmenty referatu wygłoszonego podczas polsko-japońskiej konferencji:

Estetyka „*kawaii*” na przykładzie analizy współczesnych japońskich reklam telewizyjnych

Fumikazu Kishi (Doshisha University)

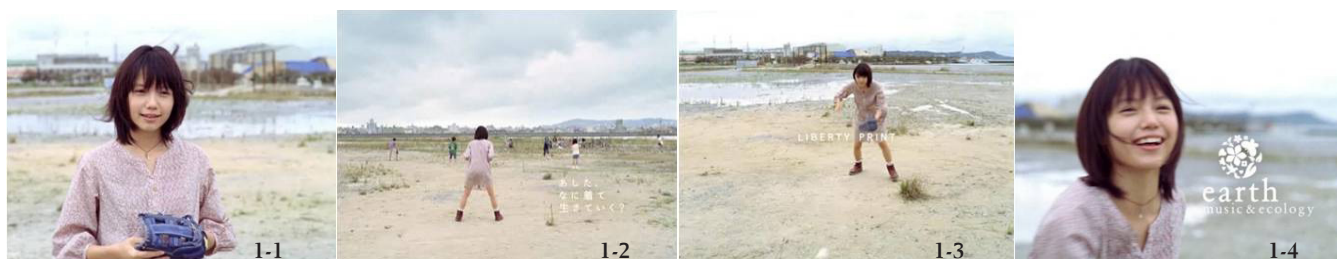
1. Wstęp

4 marca 2010 średniej wielkości japoński producent odzieży Cross Company rozpoczął kampanię reklamową, emitując pierwszy z serii spotów telewizyjnych promujących jedną ze swych modnych marek „earth music & ecology”, obsadzając jako „osobistość wspierającą swoim wizerunkiem produkt” (*celebrity endorser*) lub „charakter marki” (*brand character*),

25-letnią „narodową ikonę”, aktorkę Aoi Miyazaki. Według informacji ze strony internetowej Cross Company, docelową publicznością reklamy, tzn. potencjalnymi klientami, do których ją kierowano, były kobiety w wieku 20-35 lat, które chciałyby stać się „naturalne i słodkie”. W rzeczywistości oddziaływanie reklamy było tak ogromne, że sukienka, którą nosiła w niej aktorka, stała się wielkim hitem sprzedając się w okresie największej popularności w ilości 1300 sztuk dziennie, zwiększając sprzedaż firmy do 26,6 mld yenów, co stanowiło wzrost o 19,9% w stosunku do sprzedaży z roku poprzedniego. Powód dla którego reklamowana sukienka stała się tak wielkim przebojem wydaje się całkiem oczywisty, zważywszy na fakt, że jak tylko zaczęto emitować reklamę, media społeczne, takie jak Twitter oraz największe internetowe forum w Japonii, 2 Channel, zostały zalane przez pochwalne wpisy mówiące, że: „Ona jest niesamowicie *kawaii*”, „Jest taka *kawaii*, że zapiera dech w piersi” lub „Jak to możliwe, że ona jest taka *kawaii*, to zdumiewająca tajemnica ludzkiej rasy”. Powodem było zatem to, że sukienka przemieniająca – jak myślano – Aoi Miyazaki w kobietę *kawaii* (samą sukienkę także określano jako *kawaii*), stała się przedmiotem pożądania i była kupowana przez wiele kobiet aspirujących do miana *kawaii*.

2. Reklama „earth music & ecology”

Składająca się z czterech różnych ujęć (il. 1-1, -2, -3, -4) reklama telewizyjna pokazuje scenę, w której Aoi Miyazaki ubrana w sukienkę, jedną z kolekcji modnej marki „earth music & ecology”, gra z dziećmi w baseball. Zawiera ona dwa rodzaje informacji werbalnej. Pierwszym typem są słowa piosenki *1001 Violins* japońskiego zespołu The Blue Hearts, którą



śpiewa aktorka. Piosenka ta była popularna wśród młodych ludzi około 15 roku życia. Aktorka śpiewa pierwsze trzy linijki: „With an eraser huge like the Himalayas / I want to do many joyful things / with a pen huge like a missile / I want to do many interesting things”. Innym rodzajem informacji werbalnej są wyświetlane na ekranie teksty. Pierwszy z nich (il. 1-2) brzmi: „Co założysz jutro, aby przeżyć?” i jest tzw. „napisem marketingowym” (*copy*) lub „komunikatem sprzedażnym” (*sales message*). Drugi (il. 1-3) brzmi: „Liberty Print”, co jest nazwą angielskiej firmy odzieżowej, z którą japoński klient – Cross Company – jest związany. Natomiast trzeci, to: „earth music & ecology”, który jest nazwą modnej marki klienta.

3. Zasada reklamy

Zanim poddamy dyskusji naturę *kawaii*, chciałbym określić proces, za pomocą którego reklama telewizyjna z sukcesem zmotywowała widownię do zakupu produktu *kawaii*. Fragment z książki *Sposoby widzenia* Johna Bergera wskazuje, w jaki sposób reklama osiąga swój cel: „Reklama przekonuje nas do takiej transformacji naszego życia, ukazując nam ludzi, którzy w sposób oczywisty już jej ulegli i dzięki niej stali się godni zazdrości. Bycie kimś godnym zazdrości opiera się na blichtrze. Reklama zaś jest właśnie procesem fabrykowania blichtru” (J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań 1997, s. 131).



Istnieje dobry przykład, który ukazuje ten proces bardzo wyraźnie. Jest to telewizyjna reklama płynu do zmywania twarzy dla mężczyzn, którą można by określić mianem meta-reklamy (il. 2). Na początku reklamy (il. 2-1) pojawia się „brzydki mężczyzna” grany przez słynnego japońskiego komika Nozomu Iwao, a następnie płyn do zmywania twarzy o nazwie „Gatsby” przemienia go w „przystojnego mężczyznę” granego przez Takuya Kimurę, znanego aktora, piosenkarza i tancerza. Na końcu (il. 2-3) „brzydki mężczyzna” ogląda siebie w reklamie i mówi: „To jest kłamstwo, ale i tak jestem zadowolony”. Ten typ reklamy powinno określić się mianem meta-reklamy, ponieważ ujawnia ona sam mechanizm lub zasadę reklamy, tj. sprawia, że pożądamy produktu opowiadając o przemianie, w której nieatrakcyjny stan rzeczy zanika dzięki samemu produktowi. Jednakże nie wszystkie reklamy telewizyjne opowiadają o całym procesie transformacji przebiegającym od stanu nieatrakcyjności do atrakcyjności. W rzeczywistości reklama „earth music & ecology” nie pokazuje stanu rzeczy, który byłby pozbawiony *kawaii*, tzn. stanu negatywnego, który można określić jako *dasai* (niefajny) lub *kimoi* (wstrętny). Zamiast tego, reklama proponuje oglądającym przyszły obraz ich samych, atrakcyjniejszych dzięki produktowi.

4. Semantyka „kawaii”

Co w takim razie jest w *kawaii* tak atrakcyjne? Jak zwykle czyni się w takich wypadkach, odwołajmy się do słownika języka japońskiego. Oczywiście, znaczenie słowa *kawaii* z czasem ulegało licznym przemianom. Ja jednak chciałbym się skupić na jego podstawowym znaczeniu ustalonym w okresie nowoczesności, które do dziś nie wyszło z użycia. Przymiotnik *kawaii* z zasady stosujemy do czegoś, co jest słabe, jak młoda kobieta, dzieci i małe zwierzęta, i opisuje stan rzeczy w kategoriach wyglądu, zachowania i działania; coś, co jest wystarczająco małe, młode i niewinne, aby wzbudzić w osobie oglądającej czułość lub potrzebę opieki. Nasuwa się jednak pytanie – „młode” tzn. w jakim wieku?



Fig.
3, 4, 5

Szczęśliwie się składa, że znany artysta *ukiyo-e* Kitagawa Utamaro zilustrował dwa różne typy kobiecej urody w serii pięknych grafik zatytułowanej „Dziesięć typów fizjonomicznych kobiet” (1802-03). Pierwsza praca (il. 3) ukazuje „powściągliwy, uparty i wyrafinowany typ”, według inskrypcji, tzw. kobietę *iki-na*. Druga praca (il. 4) ukazuje „typ niewinny i *kawaii*”, który zostaje określony przez niewinność, z jaką kobieta zagląda do otwartej szkatułki. Wydaje się, że kobieta ma około 15 lat, ponieważ jej szpilka do włosów ma ornament, grzywka podwiązana jest czerwonym sznurkiem, a zęby nie są jeszcze zabarwione na kolor czarny, jak u osób dorosłych. Ponadto w innym drzeworycie *Ostatnie przedstawienie aktora kabuki Ichikawa Yazo III* (1803, il. 5) Utamaro wyjaśnia swą własną intencję przedstawienia dwóch różnych typów aktorów: „pięknego” i „*kawaii*”. Poniżej znajduje się główna postać przedstawienia, „piękny” mężczyzna grany przez Yazo, a powyżej młoda dziewczyna „*kawaii*” grana przez Kumesaburo. Oboje odgrywają rolę pary kochanków zamierzających popełnić razem samobójstwo. Postać dziewczyny przedstawiana przez Kumesaburo ma około 14 lat.

W odniesieniu do słowa *kawaii* należy podkreślić trzy sprawy. Po pierwsze, przymiotnik oznacza jakość estetyczną, a dokładniej rodzaj afektywnej jakości lub jakości reakcji, określaną przez stan, w którym pewna obiektywna cecha osoby lub przedmiotu powoduje pewien typ subiektywnego uczucia odbiorcy, które można określić jako „interesujący” i „śmieszny”. Po drugie, znaczenie „*kawaii*” składa się w efekcie z trzech komponentów, które odpowiednio odnoszą się do obiektywnego atrybutu (mały/a, młody/a, niewinny/a), subiektywnej emocji (czułości, troski) i relacji między tymi dwoma elementami (pierwszy wywołuje drugi). Po trzecie, z pragmatycznego punktu widzenia termin „*kawaii*” używany jest przez silnych, tzn. mężczyzn, starszych i opiekunów, w stosunku do słabych.

Typowym obiektem, do którego można zastosować „*kawaii*” w tym sensie jest dziewczyna pojawiająca się w reklamie telewizyjnej Yamaha Music School for Children (il. 6). Dziewczynka z tej reklamy jest *kawaii*, ponieważ wzbudza czułość



Fig.
6,7

u odbiorcy dzięki swej młodości i niewinności. Jednakże użycie słowa *kawaii* stopniowo ulegało zmianie w ostatnich kilku dekadach. Na przykład, kiedy została wyemitowana reklama telewizyjna gorących źródeł Toba Grand Hotelu w latach 90., bliźniaczki nazywane Kin san i Gin san (co znaczy złota i srebrna, il. 7), będące wtedy w wieku ponad stu lat, były określane *kawaii* przez wiele młodych kobiet i dzieci. Niestety nie wiadomo jakie było oddziaływanie tej reklamy. Wydaje się jednak, że właściciel hotelu, który zamówił tę reklamę, zdał sobie sprawę, że postrzeganie ludzi starszych przez młodych uległo zmianie – że dla ludzi młodych starszy człowiek nie jest już obiektem szacunku lub sympatii, lecz kimś, komu przysługują cechy: małe, niewinne i zależne.

5. Zmiana znaczenia

Inuhiko Yomota twierdzi w książce *The Theory of Kawaii*, że zauważył zmianę znaczenia przymiotnika *kawaii*, kiedy w 1989 mianem *kawaii* został określony przez pewną eseistkę umierający cesarz Hirohito. Pisze on w ten sposób: „Zacząłem

interesować się słowem *kawaii*, gdy cesarz Hirohito był u kresu swych dni w wieku 87 lat. Przeczytałem fragment tekstu dobrze zapowiadającej się eseistki w tygodniku, w którym pisała ona coś takiego 'Uważam cesarza za całkiem *kawaii*'. Zdziwiły mnie jej słowa, ale nie mogłem wtedy dociec, co miała na myśli pisząc *kawaii*. Czy wzbudzał w niej litość jako stary człowiek, któremu zostało już niewiele życia? Czy był to wyraz szacunku dla niewinnego, starego człowieka? Czy też jego niefrasobliwy i spokojny wygląd w wiadomościach telewizyjnych przywiódł jej na myśl wypchaną zabawkę? W każdym bądź razie, od tego czasu przymiotnik *kawaii* przestał być stosowany jedynie w ściśle określonych sytuacjach, jak było do tej pory, i stał się modnym słowem używanym z większą swobodą, w szerszym zakresie oraz w przeróżnych kontekstach".

Fig.
8



W latach 70. „*kawaii*” zaczęto zatem stosować w szerszym zakresie i z większą swobodą, tzn. wtedy gdy dzieci i młode kobiety zainteresowały się kulturą popularną reprezentowaną przez „Hello Kitty”, postacią stworzoną w 1974 i do tej pory ewoluującą (il. 8). W sposób naturalny znaczenie „*kawaii*” zmieniło się wraz z pojawieniem się tego zjawiska, nawet jeśli fundamentalny kontekst semantyczny terminu nie uległ zmianie. Z pewnością nie jest łatwo opisać zmienione znaczenie, ale myślę, że *kawaii* zaczęło znaczyć, w odniesieniu do obiektywnego aspektu tego pojęcia: zaokrąglone, miękkie, jasne, słabe, kruche, luźne, niezrównoważone, chwiejne, lekko groteskowe, zdeterminowane, niedbale i odrobinę niemądre – jako uzupełnienie takich cech, jak małe, młode i niewinne.

Można by powiedzieć, że „*kawaii*” w ogólności zaczęło oznaczać coś niedoskonałego i niedojrzałego, zarówno w zakresie wyglądu, zachowania, jak i działania. Z drugiej strony, afektywny aspekt *kawaii* także otrzymał subtelniejszą i zniuansowaną charakterystykę. W uzupełnieniu do cech czułości i troski, słowo zaczęło oznaczać uczucie sympatii, nostalgii, wygody, przyjemności lub zadowolenia, a ponadto, z punktu widzenia mody, czyli w aspekcie wartościującym, po prostu – fascynujące, wspaniałe i świetne.

Dlaczego doszło do zmiany znaczenia pojęcia? Niestety nie jestem wystarczająco przygotowany, aby przedyskutować to interesujące zagadnienie. Jednakże, biorąc pod uwagę pragmatyczną cechę słowa, że jest ono wykorzystywane przez silnych względem słabych, bez wątpienia jedną z przyczyn zmian było przeobrażenie społecznych relacji między mężczyznami, kobietami, dziećmi i ludźmi starszymi, które było efektem szybkiego wzrostu gospodarczego Japonii w latach 1955-1973.

6. Kobieta *kawaii* w reklamie telewizyjnej

Możemy teraz wyjaśnić, dlaczego Aoi Miyazaki wygląda *kawaii*, analizując reklamę telewizyjną w zakresie wykonania, sztuki filmowej, montażu i doboru obsady. Zwróćmy najpierw uwagę na grę aktorki, która bawi się z dziećmi w baseball, być może bez zaproszenia z ich strony. Z niebieską rękawicą na dłoni i znajdując się daleko od dzieci aktorka śpiewa głośno, choć nieśmiało i źle, piosenkę *1001 Violins*. Piosenka odważnie wyraża młodzieńcze pragnienie dobrej zabawy i robienia różnych ekscytujących rzeczy bez żadnych ograniczeń, wzywa do śmiałego patrzenia w przyszłość i nie troszczenia się zbytnio o przeszłość (il. 1-1). W kolejnym ujęciu kobiecie nie udaje się złapać piłki (il. 1-2, -3) i pomimo niepowodzenia uśmiecha się, kiedy odrzuca piłkę z powrotem (il. 1-4). Jednym słowem zachowuje się niedbale i niedojrzale i właśnie z tego powodu obserwator odczuwa względem niej czułość i potrzebę otoczenia opieką.

Biorąc pod uwagę sztukę filmową, należy zdać sobie sprawę, że aktorka filmowana jest nieco z góry a ujmująca ją kamera skierowana jest ku dołowi (il. 1-1). Ten efekt zwiększa takie uczucia, jak czułość względem dziewczyny i potrzebę otoczenia jej opieką. Aby wyjaśnić tę sytuację szczegółowo: wysokość horyzontu oznacza, że kamera jest ustawiona około 7 cm powyżej oczu aktorki. Jeśli mierzy ona 163 cm, to wysokość kamery i oglądającego wynosi 170 cm. Również fakt usytuowania horyzontu w górnej części ekranu wskazuje, że kamera jest skierowana delikatnie w dół. Bez wątpienia zastosowanie takiego efektu prezentuje aktorkę jako kogoś, kto jest obserwowany i chroniony przez dorosłego. Można powiedzieć, że kąt kamery wyraża emocję operatora filmowego, którego widz odbiera jako podmiot.

Z uwagi na montaż, oczywiste jest, że sekwencja składająca się z czterech ujęć – zaczyna się od półzblżenia postaci aktorki, potem następują dwa długie ujęcia i zakończenie będące znowu planem polegającym na półzblżeniu – jest narzędziem do wyrażenia bliskiej relacji między Aoi Miyazaki i osobą nad nią czuwającą (widzem). W ten sposób, dzięki inteligentnemu zastosowaniu narzędzi filmowych – wykonania, sztuki filmowej i montażu – reklama osiąga zamierzony skutek przedstawiając „charakter marki” Aoi Miyazaki jako kobietę *kawaii*, tzn. niedojrzałą dziewczynę znajdującą się pod czyjąś czułą opieką.

Konkluzja

W wyniku zastosowania tych sposobów i/lub środków, wiele kobiet w przedziale wiekowym 20-35 lat, które oglądnęły tę reklamę, uznały Aoi Miyazaki i sytuację w której się znajduje za godną zazdrości i dlatego kupiły taką samą sukienkę

chcąc przemienić się tak jak ona, w kobiety *kawaii*. Z pewnością *kawaii* jest w chwili obecnej jedną z popularniejszych estetycznych kategorii w Japonii. Inuhiko Yomota pisze w *The Theory of Kawaii* następująco, odnosząc się do obserwacji, że „[osoba *kawaii*] nie odznacza się dojrzałym pięknem, ale jest raczej kobieca, dziecięca, nieuważna i niezbyt bystra, choć posłuszna i niewinna”.

Fig.
9



„(W Japonii) podobnie jak ulubione przedmioty, które są małe i delikatne, ludzie wydają się cenić także te, które nie są jeszcze dojrzałe, jeszcze nie rozkwitły w pełni, choć oczekuje się, że staną się takie w przyszłości – w każdej codziennej sytuacji. Mówi się, że Japończycy kupujący kwiaty, aby wręczyć je komuś, wybierają raczej pąki niż w pełni rozwinięte kwiaty”.

Prawdą jednak jest także, że są ludzie, którym nie podoba się zjawisko idealizacji jakości *kawaii*, a nawet ostrzegają przed nim, uważając, że idealizowanie niedojrzałej kobiety może być dla niej zachętą do pozostania w relacji zależności od kogoś, wykluczając w ten sposób samodzielność.

Bez odpowiedzi pozostaje jedna kwestia. Dlaczego do roli „charakteru marki” wybrano Aoi Miyazaki (il. 9)? Jestem przekonany, że odpowiedź jest już znana: ponieważ ma ona twarz *kawaii*. A dlaczego jej twarz wygląda *kawaii*? Ponieważ jest okrągła, linia między jej oczami znajduje się blisko środka twarzy, a trójkąt jaki tworzą jej oczy i czubek nosa jest nieduży. Mówiąc krótko, ponieważ ma twarz dziecka, tzn. wygląda jak Hello Kitty.

przel. Sebastian Stankiewicz

W kręgu japońskiej literatury i teatru. V Dni Japonii na Uniwersytecie Warszawskim, Warszawa, 13–14.10.2011

13 i 14 października już po raz piąty odbyły się zorganizowane przez Zakład Japonistyki i Koreanistyki Wydziału Orientalistycznego UW *Dni Japonii* na Uniwersytecie Warszawskim. Organizatorom wsparcia udzieliły władze UW,



1. Hana Umeda, fot. M.P. Komorowski

Fundacja im. Takashimy, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, gdzie wydarzenie to miało miejsce oraz Ambasada Japonii w Polsce, która tradycyjnie już objęła *Dni* honorowym patronatem. Głównym celem *Dni Japonii* na UW jest popularyzowanie i propagowanie kultury japońskiej w Polsce. Biorą w nim udział polscy badacze oraz artyści związani z japońską sztuką. W tym roku odbywające się w ramach *Dni* sympozjum za główny temat miało japońską literaturę i teatr oraz ich obecność w Polsce i Europie. Sesja poświęcona teatrowi zatytułowana została „Teatr japoński i zachodni.

Przenikanie tradycji”, a literaturze – „Literatura japońska i jej tłumaczenia”. Do takiego wyboru tematów przyczynili się także goście specjalni tegorocznych *Dni*, Zvika Serper, znakomity znawca teatru japońskiego, reżyser i aktor, obecnie profesor Uniwersytetu w Tel Awiwie, którego przyjazd stał się możliwy dzięki wsparciu UW i Ambasady Izraela w Polsce, oraz Hirano Keiichirō, wybitny współczesny japoński pisarz, laureat wielu prestiżowych nagród literackich, który do Polski przyjechał dzięki firmie Mitsui & Co. Ltd i jej programowi wykładów dla japonistyki UW.



2. Hana Umeda, fot. M.P. Komorowski

Wykład prof. Serpera „Crossing Boundaries: The Use of Japanese Traditional Theatre Aesthetics and Techniques in Contemporary Acting and Directing”, wygłoszony w języku angielskim, otwierał pierwszy dzień obrad. Profesor opowiadał przede wszystkim o swoich doświadczeniach i praktykowaniu trzech tradycyjnych japońskich technik aktorskich, których uczył się w Japonii przez osiem lat i o tym,

jak następnie wykorzystywał je w swoich produkcjach teatralnych. Wykład uświetnił pokaz umiejętności aktorskich prof. Serpera, a także fragmenty ze spektakli w jego reżyserii, m.in. *Salome*, *Agamemnon* i *Dybuk*, w których inspirował się teatrem japońskim, przede wszystkim na poziomie pewnych koncepcji – budowania narracji, wykorzystania rekwizytów, pracy z aktorami – a nie dosłownego naśladowania. Po przerwie odbyła się sesja naukowa poświęcona obecności teatru oraz szeroko pojętych widowisk japońskich w Polsce i Europie.

Z kolei wygłoszony w języku japońskim wykład Hirano Keiichirō, poświęcony był przede wszystkim doświadczeniom i przemyśleniom autora, które przyczyniły się do wybrania przez niego ścieżki pisarskiej. Jego życie stało się pretekstem do opowiedzenia o pokoleniu obecnych japońskich trzydziestolatków, a także o sytuacji we współczesnej Japonii. Dużą część swego wykładu pisarz poświęcił stworzonej przez siebie koncepcji „dywidualizmu”, którą zbudował na zasadzie antytezy wobec indywidualizmu. W swoich rozważaniach na temat kondycji człowieka uznał bowiem, że trudno jest mówić o ludzkim indywidualizmie, skoro każdy człowiek ma

wiele twarzy i przyjmuje różne zachowania w zależności od okoliczności, a przede wszystkim – od odbiorcy i jego komunikatów. Pojęcie „dywidualizmu” zwraca właśnie uwagę na ten aspekt przemiany każdego z nas, który jest efektem zależności od otoczenia.

Wygłoszone w drugim dniu referaty, koncentrowały się na najnowszej literaturze japońskiej, jej tłumaczeniach oraz temacie kobiety.

V Dniom Japonii na UW towarzyszyły jak zwykle wydarzenia artystyczne. Pierwszego dnia odbył się wernisaż wystawy zatytułowanej *Ciche trwanie*, przygotowanej przez członków Stowarzyszenia „Ścieżka”, których prace ukazują liczne nawiązania do japońskiej estetyki, malarstwa, ceramiki czy ikebany. Z kolei na zakończenie tegorocznego spotkania z kulturą japońską odbył się pokaz tradycyjnego tańca japońskiego, *nihon buyō* w wykonaniu Umedy Hany. Przez cały czas trwania Dni, goście mogli także zwiedzać mieszczący się na terenie Biblioteki pawilon herbaciany Kaian oraz brać udział w ceremonii herbacianej.

Iga Rutkowska (UW, PJWSTK)

Wystawa *Kurz Zen* Nyogen Nowak i Ewa Hadydon Galeria Gardzienice, Lublin, 07–20.09.2011

Malarstwo tuszem – spontaniczne muśnięcia pędzlem i wystudiowane kontury twarzy. Skrótowe formy obok drobiazgowych przedstawień buddów – w ten sposób we wrześniu mieliśmy w lublińskiej galerii Gardzienice możliwość obcowania ze sztuką z rodowodem japońskim. Obok tradycyjnego malarstwa *zenga* zawisły prace związane z buddyzmem ezoterycznym *tendai* i *shingon*. Różne, a jednak tchnięte duchem tej samej odległej, japońskiej, wyspiarskiej ziemi. Moglibyśmy spodziewać się równie obco brzmiących nazwisk artystów, tymczasem autorami prac są Ewa Hadydon i Nyogen Nowak, Polacy urodzeni we Wrocławiu, którzy choć wychowani i ukształtowani artystycznie w Polsce, losy swe na stałe związali z Japonią, w której mieszkają i tworzą. Do Lublina wraz ze swymi pracami przywieźli (mniej lub bardziej uświadomione) pytanie o granice sztuki. Tym razem nie chodzi jednak o linię demarkacyjną, a o tożsamość narodowościową sztuki. Bogna Dziechciaruk-Maj, dyrektorka Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zauważa, że „spotkanie z wystawą *Kurz Zen* i jej twórcami skłania do bardziej ogólnej refleksji. Zachód od dawna fascynuje się Wschodem (...) Pojawia się jednak zasadnicza wątpliwość, czy poznanie i zrozumienie, a co za tym idzie – przyjęcie obcej tradycji jest w ogóle możliwe.” Czy artyści tacy, jak Ewa Hadydon i Nyogen Nowak zajmują się sztuką rdzeniem japońską kosztem swojej polskości, czy też kosztem autentyczności uprawianej sztuki? Nie tworzą oni bowiem

sztuki współczesnej, tak bardzo wolnej obecnymi czasami od przynależności geograficzno-kulturowej. Wręcz przeciwnie, artyści tworzą tradycyjnie japońskie formy wyrazu nie mając jednak na to licencji narodowościowej. Wpisują się tym samym w refleksję Zygmunta Baumana nad współczesną tożsamością: „Zapamiętane z przeszłości narracje wspólnoty krwi tracą wiele ze swej niegdyś wiarygodności, gdy się je powtarza w dzisiejszych jakże odmiennych warunkach. Jak wskazuje (...) Jeffery Weeks, gdy stare opowieści o grupowej (wspólnotowej) przynależności z urodzenia nie brzmią już wiarygodnie, rośnie zapotrzebowanie na ‘narrację tożsamości’” (Z. Bauman, *Tożsamość – Różnica – Dialog*, w: *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 99). Ewa i Nyogen zapytani o swoją tożsamość duchową najprawdopodobniej wskażą na praktykowany przez nich od ponad 30 lat buddyzm. Uniwersalizm tej jednej z wielkich religii świata współgra z powszechną globalizacją, gdzie granice narodowe, państwowe, kulturowe tracą na swej dawnej precyzyjności, lub też nabierają nowych znaczeń. „To pod naporem globalizacji spełnia się dziś poniekąd postulat-prognoza sformułowany przez Otto Bauera przed stu laty: ze zwartych terytorialnie ciał narody przekształcają się w coraz bardziej ruchliwe i rozproszone przestrzennie stowarzyszenia sprzymierzonych duchowo jednostek” (Tamże, s. 91).

Patrycja Bielak (UMCS)

Wrześniowa wystawa prac malarskich Nyogena Nowaka oraz jego żony Ewy Hadydon w Galerii Gardzienice była inspirowana japońskim malarstwem w stylu sztuki zen.

Nieprzypadkowo w galerii prowadzonej przez Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” pojawiła się sztuka

japońska. Już wcześniej dyrektor „Gardzienic” Włodzimierz Staniewski, jako reżyser takich przedstawień jak *Meta-morfozy*, *Ifigenia w Aulis*, inspirował się japońską tradycją teatralną. Tworząc swoje widowiska teatralne, nawiązywał on do filozofii zen za pomocą gry aktorskiej, a także dzięki

wykorzystaniu japońskich kostiumów. W spektaklu *Ifigenia w Aulis* aktorzy ubrani są w kimona japońskie, które nadają widowisku bardziej egzotyczny charakter, a aktorom kolejne środki ekspresji. W japońskiej sztuce teatralnej możemy zaobserwować oszczędność formy oraz brak podziału na role aktorskie. Osoba przedstawiająca skupia się na swoich wewnętrznych przeżyciach dążąc do jak największej siły wyrazu. Te cechy możemy również zauważyć w spektaklach Włodzimierza Staniewskiego, który podobnie jak artyści działający w Ośrodku, zaangażowany jest w badania nad bogatą kulturą japońską. Jadwiga Rodowicz, jedna z najlepszych aktorek zespołu gardzienickiego w latach 1979-1992, jest polską japonistką specjalizującą się w historii dramatu japońskiego. Pracowała ona nad japońskim teatrem *nō*, który

jest najstarszym istniejącym widowiskiem scenicznym na świecie – jego ostateczna forma została wypracowana 600 lat temu i po dziś nie została zmieniona. Spektakle teatru *nō* to swoiste połączenie dramatu, tańca i śpiewu. Artyści z kręgu gardzienickiego identyfikują się z nim, ponieważ forma tego teatru jak najbardziej zgadza się z programem teatralnym, jaki reprezentują a który ma na celu powrót do „teatru źródeł”.

Estetykę japońską dostrzec można także w nieteatralnej, szeroko pojętej działalności Ośrodka: w doborze wystawianych przez galerię prac artystów oraz aranżacji parku wokół Gardzienickiego pałacu będącego siedzibą teatru.

Katarzyna Ogórek (KUL)

Wystawa *Góra Fuji: Hokusai i Hiroshige. Japońskie drzeworyty pejzażowe z kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 20.01–6.05.2012*

Fuji, najwyższa góra w Japonii (3776 m. n.p.m.), od wieków darzona była boską czcią. Charakterystyczny kształt jej wulkanicznego stożka, uważany za najdoskonalszy kształt góry, ze szczytem przez kilka miesięcy w roku malowniczo pokrytym śniegiem, od wieków przyciągał uwagę artystów japońskich, uwarżliwionych na doskonałość wszelkiej formy. Fuji wielokrotnie wzmiankowano w dziełach literatury, była tematem wielu poematów i przedstawień w malarstwie, a generacje artystów unieśmiertelniły stożkowatą górę również w niezliczonej ilości drzeworytów.

Wystawa *Góra Fuji: Hokusai i Hiroshige. Japońskie drzeworyty pejzażowe z kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego,*



prezentowana od 20 stycznia do 6 maja 2012 w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha ukazuje wizję pejzażu w oparciu o widoki góry Fuji w ujęciu dwóch największych artystów schyłkowego okresu *ukiyo-e* Hokusai i Hiroshige. Kierunek ten przez wiele dziesiątków lat ukazywał świat kultury mieszczańskiej – głównie dzielnice rozrywek w miastach, portrety gejsz i kurtyzan, oraz portrety aktorów. Krajobrazy wprawdzie od początku były obecne w *ukiyo-e*, lecz stanowiły tło dla postaci na wolnym powietrzu lub tło topograficzne dla uwypuklenia samego przedstawienia. Hokusai krajobraz podniósł do rangi samodzielnego tematu. Jego seria drzeworytów *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* rozpo-

częła epokę nowego gatunku w drzeworycie *ukiyo-e*. W tych drzeworytach poprzez swoje wspaniałe wycucie kompozycji Hokusai przekazał potęgę i piękno góry Fuji. Po raz pierwszy została ona zaprezentowana w niezliczonych swoich aspektach i w rozmaitych okolicznościach, o różnych porach dnia (o świcie, o zachodzie słońca, o zmierzchu) i w różnych warunkach atmosferycznych (przy pięknej pogodzie, w czasie spokoju i podczas burzy, w jaskrawym słońcu i we mgle). Widoczna jest zarówno z daleka, jak i bliska, z różnych stron. Na wystawie zobaczymy ponad dwadzieścia plansz z tej serii, z pierwszego, najcenniejszego wydania. Uzupełnieniem tej grupy obiektów jest prezentacja dzieł Hokusai wydanych metodą drzeworytu, a oprawionych w formę tradycyjnej książki japońskiej: tomy albumu *Sto widoków góry Fuji*, uznanych za arcydzieło Hokusai w tej dziedzinie oraz jego wcześniejsze szkicowniki z kompozycjami na temat góry Fuji, ukazujące drogę twórczą artysty.

Hiroshige, idąc w ślad za osiągnięciami Hokusai w zakresie drzeworytu pejzażowego, scalił dzieło wcześniejszego mistrza i ugruntował pozycję drzeworytu krajobrazowego, ukazując przebogata gamę malowniczych miejsc w takiej postaci, którą zwykły człowiek może w prosty sposób ocenić. Drzeworyty Hiroshige przemawiały do emocji zwykłych ludzi – artysta swoimi pracami uczył ludzi dostrzegać wewnętrzną poezję natury. Na wystawie krajobrazy z górą Fuji Hiroshige są ukazane przez drzeworyty z serii „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji”, a także prace z innych serii pejzażowych tego artysty.

Uzupełnienie wystawy stanowią drzeworyty w formie mapy terenu – piękne widoki z okolic drogi Tōkaidō w ujęciu obu artystów: Hokusai, *Widok z lotu ptaka na trasę Tōkaidō* oraz Hiroshige, widok tej trasy w formie gry planszowej *sugoroku*.

Temat góry Fuji w sztuce japońskiej, na przykładzie tak istotnego medium dla japońskiej kultury jakim był barwny drzeworyt *ukiyo-e*, w tak obszernym zakresie został podjęty po raz pierwszy w dziejach polskiego wystawianictwa. Możliwość zaprezentowania go w oparciu o jedną – największą w Polsce – kolekcję sztuki japońskiej Feliksa Mangghi Jasińskiego, nie tylko jest okazją do zobaczenia grupy obiektów najwyższej klasy, ale świadczy też o randze tej kolekcji i znanstwie kolekcjonera.

Wystawie towarzyszy wiele wydarzeń: weekendowe warsztaty dla dzieci i rodziców, wykłady uniwersyteckie dla studentów krakowskich uczelni wyższych, pokazy i spotkania. Program przygotowany jest dla bardzo szerokiego odbiorcy, z uwzględnieniem osób niewidzących i niedowidzących.

Do wystawy został przygotowany katalog, obszernie i bogato ilustrowana, dwujęzyczna książka, bardzo szeroko omawiająca aspekty pojawiania się góry Fuji w japońskiej kulturze i tradycji.

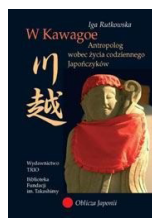
Małgorzata Martini (kurator wystawy)

PRZEGLĄD NAJNOWSZYCH PUBLIKACJI JAPOŃSKICH

Równo dziesięć lat temu, nakładem wydawnictwa Universitas ukazała się pierwsza w naszym kraju antologia tekstów poświęconych estetyce japońskiej. Ta wydana pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej książka była odpowiedzią na rosnące zainteresowanie kulturą i sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni w Polsce. O skali owej fascynacji niech świadczy fakt, że ostatecznie w skład projektu *Estetyki japońskiej* weszły trzy tomy, zawierające przekłady po raz pierwszy na język polski klasycznych dzieł autorów japońskich: Sei Shōnagon, Kamo-no Chōmei, Kenkō, Ki-no Tsurayaki, Murasaki Shikibu, Kuko Shuzō, Jun'ichiro Tanizakiego, Jamamoto Jōchō i Mishima Yukio.

Wspomniana seria, pomimo swojego zakresu, zdecydowanie nie wyczerpała jednak tematu estetyki japońskiej. O Japonii, w aspekcie estetyki, wciąż pisze się u nas często i wiele. Czytelnikom Biuletynu prezentujemy wycinek owej aktywności naszych badaczy: sześć, wydanych w okresie ostatnich sześciu lat książek, o różnym potencjale oraz ciężarze gatunkowym. Każda z nich prezentuje odmienne spojrzenie na zagadnienie estetyki japońskiej.

Iga Rutkowska, *W Kawagoe – antropolog wobec życia codziennego Japończyków*, TRIO, Warszawa 2006



W Japonii sfera estetyki, jak chyba nigdzie indziej na świecie, w niezwykle wysokim stopniu splata się z życiem codziennym. Estetycznie sformalizowany wymiar posiadają tak proste zdawałoby się czynności jak picie herbaty, podawanie czy nawet pakowanie jedzenia. Co jeszcze?

Książka Igi Rutkowskiej stanowi doskonałą okazję aby się tego dowiedzieć. Autorka opisuje japońską kulturę przy użyciu klasycznej, wypracowanej jeszcze przez Bronisława Malinowskiego metody „obserwacji uczestniczącej”. Będąc „na miejscu”, ma okazję „wejść” w codzienne rytuały Japończyków, „poczuć” w jakim stopniu nadają one sens ich życiu. Wartością tej kameralnej książki jest niewątpliwie wyraźnie wyczuwalna dyscyplina autorki, która zdaje się być skoncentrowana na tym, aby w większym stopniu odsłaniać przed czytelnikiem fenomeny japońskiej kultury niż mu je tłumaczyć. Iga Rutkowska zdaje się skutecznie opierać pokusie interpretacji za wszelką cenę, co harmonijnie koresponduje z buddyjską koncepcją „wiedzy poprzez wskazanie”.

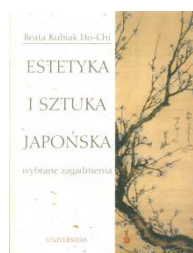
Piotr Kletowski, *Sfilmować duszę. Mała historia kina japońskiego*, Manggha, Kraków 2006

Każdy kto kiedykolwiek miał okazję słuchać Piotra Kletowskiego „na żywo”, doskonale wie, z jak wielkim pasjonatem kina azjatyckiego mamy do czynienia. Jego



wykłady poświęcone kinu japońskiemu, odbywające się cyklicznie w Centrum Kultury Japońskiej Manggha, stały się już w Krakowie studencką legendą. Wielkie więc było oczekiwanie na książkę, która pozwoliłaby choć częściowo wypełnić wydawniczą lukę, bowiem napisanych po polsku pozycji poświęconych kinu japońskiemu (zwłaszcza współczesnemu) zwyczajnie brakuje. Powstała więc *Mała historia kina japońskiego*, która rzeczywiście okazała się „mała” ... liczy sobie bowiem jedynie 70 stron. Na szczęście jednak nie jest to pozycja katalogująca jedynie osiągnięcia kinematografii japońskiej, podobnie jak w przypadku wykładów Kletowskiego, filmy stanowią odskocznnię dla fascynujących opowieści o związkach kinematografii japońskiej z teatrem Kabuki czy wpływie koncepcji buddyjskich na japońskich twórców. Niewątpliwą zaletą książki jest fakt, że w dużym stopniu odkrywa ona przed nami kino współczesne, dorobek Hayao Miyazakiego, Mamoru Oshii czy (zdaje się ulubionego reżysera Piotra Kletowskiego) Takeshi „Beat” Kitano.

Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka Japonii. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2008



Książka, a właściwie należałoby powiedzieć, z racji objętości materiału, pięknie wydana „księga” wzbudziła spore emocje. Wielkie bowiem były oczekiwania dotyczące pozycji, która w formie syntetycznej zebrałaby wiedzę z publikacji pionierów polskiej japonistyki. W przypadku tego typu książek ich wartość docenia się wraz z upływem czasu, gdy milkną spory wokół doboru materiału a pozycja staje się punktem odniesienia w danej tematyce. Zdaje się, że propozycja Beaty Kubiak Ho-Chi ma spory potencjał aby tak się stało i tym razem. Zwłaszcza, że dzięki pięknej edycji chce się ją wziąć do ręki.

Maria Jadwiga Rodowicz, *Boski Dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Instytut Grotowskiego, Wrocław 2009

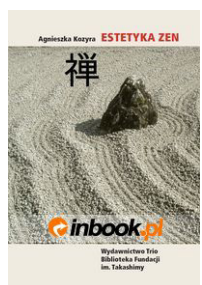


Teatr nō jest niezwykle trudny dla samych Japończyków, tymczasem Jadwiga Rodowicz jest autorką sztuki nō *Stroiciel Fortepianu*, która została następnie wykonana przez legendarną grupę Tessenkai z Tokio. Pikanterii dodaje fakt, że owa, miesząca wątki japońskie i polskie (m.in. motyw serca Chopina) sztuka została wystawiona w kościele św. Anny w Warszawie.

Zaświadcza to doskonale o specyfice twórczości Rodowicz, która w mistrzowski sposób potrafi zestawiać w różnych zaskakujących kontekstach treści kultury japońskiej i polskiej. Rodowicz posiada bowiem ową unikalną łatwość spojrzenia osoby zakorzenionej i „tu”, i „tam”, uzupełnioną do tego niezwykle fachową wiedzą na temat teatru, którą czerpie m.in. z praktyki ze słynnymi „Gardzienicami”.

Owo niezwykle podejście, odnajdziemy również w wydanej w 2009 książce poświęconej metafizycznym kontekstom tradycyjnej japońskiej odmiany teatru *nō*. Autorka, odwołując się do trzech klasycznych sztuk *nō*, stara się przywołać coś, co sama nazywa „niematerialnym dziedzictwem kultury Japonii”. *Nō* zdaje się dla niej być rodzajem swoistego wehikułu, który pozwala krążyć wokół pytania o relacje pomiędzy światem ludzkim a nie-ludzkim. Czytając Rodowicz dowiemy się wiele zarówno o teatrze japońskim, jak o japońskim rozumieniu podmiotowości.

Agnieszka Kozyra, *Estetyka Zen*, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2010

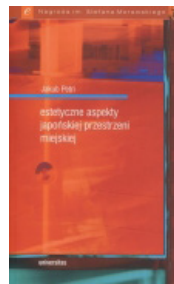


Książka, która wywołała burzę. Czy Zen może być wspólnym mianownikiem dla sztuki japońskiej? Czy logika paradoksu Nishidy Kitaro jest odpowiednim kluczem dla odczytania takich fenomenów kultury japońskiej jak m.in. teatr *nō*? Czy filozofia Nishidy Kitaro jest reprezentatywna dla tradycji Zen? Czy można łatwo i przystępnie pisać o logice paradoksu?

Agnieszka Kozyra poważyła się na książkę (a właściwie cykl książek, gdyż *Estetyka Zen* jest zwińczeniem trylogii)

dotykającą tematyki niezwykle trudnej dla samych Japończyków, co dopiero dla badaczy z kręgu europejskiego. Rzeczywiście, spotkać się można z opiniami wybitnych japońskich estetyków, że tzw. „estetyka zen” jest dla nich zbyt trudna, gdyż są to zagadnienia, które nabierają sensu, gdy widzi się je niejako „od wewnątrz” – można je pojąć dzięki ich zakorzenieniu we własnej wieloletniej nieraz praktyce medytacyjnej. Czy znaczy to jednak, że takich tematów nie należy na gruncie estetyki podejmować? Warto przeczytać książkę Kozyry, aby samemu odpowiedzieć sobie na to pytanie.

Jakub Petri, *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*, Universitas, Kraków 2011



Książka poświęcona japońskiej przestrzeni miejskiej, która już na pierwszy rzut oka znacząco różni się od tego, co spotykamy w Europie, w Paryżu, Berlinie czy Pradze. Charakterystyczna dla Japończyków dbałość o uwzględnienie przyrody w planie miasta, swobodne podejście do kategorii wizualności przestrzeni (nieznajomość kategorii „pejzażu miejskiego”), przywiązanie do horyzontalnej perspektywy oraz brak tradycji definiowania przestrzeni publicznej w ramach miasta to jedynie kilka z wielu cech świadczących o unikalności japońskiej urbanistyki. Czy jej koncepcje mogą być inspirujące również i na europejskim gruncie?

Jakub Petri (UJ)

PRAKTYKI TEATRU *NŌ* W POLSCE

Pracując z *shite*

W teatrze *nō*, jak przed wiekami tak i dzisiaj, bardzo ściśle są związki pomiędzy grającymi i widzami. *Nō*, podobnie jak *chanoyu* – droga herbaty oraz sztuka układania kwiatów – *ikebana*, był i jest uprawiany przez twórców amatorskich. Aktorzy i muzycy oprócz działań scenicznych poświęcają się nauce uczniów, zarówno tych, którzy mają w przyszłości zająć się teatrem profesjonalnie jak i amatorów. Tych ostatnich jest rzecz jasna znacznie więcej. W ciągu przeszłych stuleci sztuki dramatycznej, określanej niegdyś nazwą *sarugaku no nō* a potem po prostu *nō* (umiejętność, talent), uczyli się arystokraci, często wielkorządcy Japonii ale i oświeceni członkowie podległych stanów. Oddani widzowie sami stawali na scenie. W XIV wieku, pośród wielu gatunków sztuk performatywnych, istniało w Japonii widowisko *te sarugaku* – „ręcznie robione *sarugaku*”, za pewne bardzo zbliżone do tradycji *sarugaku*. Aktorom *te sarugaku* odmawiano jednak statusu zawodowych aktorów. Nie byli oni bowiem związani z czterema gildiami *sarugaku* wywodzącymi się z regionu Yamato (Nara i okoliczne miejscowości), obecnymi szkołami Kanze, Komparu, Hōshō i Kongō. Artyści *te sarugaku* mogli swobodnie wędrować pomiędzy wieloma miejscowościami obecnego regionu Kansai i szukać wszelkiego rodzaju okazji do grania. Występowali za pewne w Kioto i Narze. Świątynie buddyjskie i możni panowie, w tym rody arystokracji wojskowej (*buke*), chętnie wynajmowali ich do grania podczas róż-

nych okazji. Prawdopodobnie aktorzy i muzycy *te sarugaku* byli tańsi od przedstawicieli słynnych trup tradycji Yamato. Także pośród tych twórców powstały zasady sukcesji. Zawód przekazywano z ojca na syna, z czasem zaczęto także różnicować poszczególne specjalizacje teatralne. W okresie Edo (1603-1868), kiedy siogunat rodu Tokugawa nadał *nō* status *shikigaku* – oficjalnej sztuki ceremonialnej, wiele rodów tradycji *te sarugaku*, w tym Shindō, Fukuō, Morita zyskało oficjalny, profesjonalny status i zostało objęte mecenatem siogunatu. Współczesne słynne szkoły muzyków teatru *nō*: Fujita i Issō (flet *nōkan*) oraz Ishii i Kadono (bęben *ōtsuzumi*) mają swoje korzenie w *te sarugaku* (Kobayashi Yasuharu, Morita Jusshirō, 1999, *Nō, kyōgen zuten [Ilustrowany słownik nō i kyōgen]*, Shōgakusan, Tōkyō, s. 88). O statusie aktorskim decydowała i decyduje nadal przede wszystkim afiliacja.

Z punktu widzenia aktorów *shite*, ale i innych artystów *nō*, aby widz zaczął rozumieć istotę widowiska, w stopniu znaczącym, powinien zacząć się uczyć sztuki praktycznie. Ideałem jest aby amator uczył się pieśni (*utai*), tańca (*shimai*) a nawet gry na instrumentach (bębny *ōtsuzumi*, *kotsuzumi*, *taiko* i flet *nōkan*). Amatorzy wytrenowani w jednej, bądź w kilku z umiejętności, ale nie posiadający pełnych kompetencji, są określanymi mianem *shihan* i sami mogą mieć własnych uczniów. Są jednak odróżniani od profesjonalnych artystów, nazywanych *nōgakushi* – mi-

strzami sztuki *nō*. Taki rodzaj zaangażowania tych, których zwykliśmy nazywać widzami, jest możliwy przez niezwykle różnorodność scenicznych form teatru *nō*. Z drugiej strony, potrzeba praktycznego zaangażowania, jakiego doświadcza wielu widzów, wpływała stymulująco na rozwój tych właśnie form. Mamy więc pełny dramat wystawiany z udziałem artystów wszystkich specjalności i nazywany po prostu *nō*. Następnie grane są połowy dramatów, tzw. *han nō*. Jest to zwykle druga część sztuki (*nohiba*). Z kolei *maibayashi*, dosłownie „taniec i muzyka”, jest spektaklem podczas którego artyści przedstawiają wybrany fragment sztuki nie używając przy tym kostiumów ani masek. Szczególną popularnością wśród amatorów cieszy się krótka forma *shimai*, czyli tańce prezentowane przez *shite* i zredukowany, w liczbie członków, chór bez akompaniamentu muzycznego. Na scenie prezentuje się w tym wypadku wybrane z danych sztuk pojedyncze tańce *kuse* bądź *kiri*. Nie mniej popularne są *su utai* – recitale śpiewacze bez tańca i gry na instrumen-

tach. Istnieją także inne formy, dostępne dla amatorów, łączące na przykład śpiew i grę na instrumentach. Pośród badaczy uniwersyteckich teatru *nō* w Japonii, jak i poza jej granicami, jest wielu praktyków. W tym gronie poczesne miejsce zajmuje Jadwiga Rodowicz, obecna ambasador Polski w Japonii, związana ze szkołą Kanze. Jest ona autorką pierwszego, polskiego dramatu *shinsaku nō* (nowo napisanej sztuki *nō*) zatytułowanego *Chōritsushi (Stroiciel fortepianu)* i mającego za temat duchowy wymiar egzystencji Fryderyka Chopina. Sztuka została wystawiona w lutym i marcu 2011 w Warszawie, Tokio i Kanazawie, m.in. w Narodowym Teatrze *Nō*, przez jeden z najwybitniejszych zespołów *nō*, Tessenkai, reprezentujący szkołę Kanze. W roli głównej, Fryderyka Chopina, wystąpił Kanze Tetsunmojō IX. Jadwiga Rodowicz, przez swą działalność aktorską, dramatopisarską i translatorską pozostaje osobą kluczową dla polskiej recepcji teatru *nō*. Bez jej zaangażowania i dokonań wszelkie inne prace, na tym polu, nie byłyby możliwe.

Matsui Akira i Ryokurankai

Rozwój praktycznego poznania teatru *nō* w Polsce, które w rezultacie może prowadzić do rozwoju studiów teoretycznych, nie byłby możliwy bez aktora *shite*, który zechciałby przez długi czas pracować poza granicami swojego kraju. Taką osobą jest mistrz Matsui Akira reprezentujący szkołę Kita. Szkoła Kita jest najmłodszą, bo powstała na początku XVII w. szkołą teatru *nō*. Urodzony w 1946 w Wakayamie, Matsui Akira rozpoczął naukę sztuki *nō* w wieku sześciu lat, pod kierunkiem aktora *shite* szkoły Kita, Wajimy Tomitarō. W wieku trzynastu lat został uczniem (jap. *uchi deshi*) piętnastego wielkiego mistrza (*iemoto*) szkoły, Kity Minoru (1900-1986) i zamieszkał w jego domu, w Tokio. Była to wielka zmiana dla młodego artysty. Przeprowadził się do stolicy! Żył odtąd według surowych zasad domu najważniejszego z aktorów Kita. Oprócz nauki gry aktorskiej i nauki gry na wszystkich instrumentach wykorzystywanych w *nō* musiał rzecz jasna ukończyć szkoły oraz pomagać we wszelkich pracach związanych z funkcjonowaniem dużej rezydencji, prowadzonej w tradycyjnym stylu. W 1967 ukończył naukę i został zawodowym aktorem *shite* oraz założył stowarzyszenie Kishōkai w ramach, którego zaczął uczyć amatorów sztuki dramatycznej. Od tego czasu z wielkim powodzeniem występuje na wielu scenach w Japonii, m.in. w Teatrze *Nō* im. Kity Roppeity XIV oraz w Narodowym Teatrze *Nō*, w Tokio. Kreował główne role w dramatach należących do kanonu, m.in. w: *Dōjōji (Świątynia Dōjōji)*, *Hagoromo (Szata z piór)*, *Kurozuka (Czarny kurhan)* i *Atsumori* oraz w dziesiątkach innych. Od lat 70. pozostaje zaangażowany w pracę popularyzacji dziedzictwa klasycznego teatru *nō* poza granicami Japonii. Występował i nauczał w wielu krajach, na czterech kontynentach. W ostatnich latach szczególnie upodobał sobie Polskę, żartem wspominając, że tutaj osiadzie na emeryturze. Za swoją działalność artystyczną otrzymał wiele nagród. Od 1998 nosi także tytuł Ważnego Przedstawiciela Niematerialnego Dziedzictwa Kultury Japonii. W jednej z naszych rozmów wspominał, że: „...ucząc *nō* poza granicami Japonii zaczynam lepiej rozumieć jego istotę”. Takie stwierdzenie czyni go jednym z bardziej oryginalnych twórców japońskiego teatru tradycyjnego.

Pierwszy raz przyjechał do Polski w 1999. Występy japońskich artystów były częścią *tourne* szkoły Kita w Pol-

sce i na Litwie. Wystawiono wtedy dwa klasyczne dramaty Zeamięgo: *Aoi no Ue (Dama Aoi)* i *Hagoromo* oraz raz farsę *kyōgen* zatytułowaną *Kaminari (Grom)* w wykonaniu aktorów ze szkoły Ōkura. Kolejny raz był w latach 2002 i 2005, m.in. pracując w Krakowie oraz podczas XIV sesji Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) we Wrocławiu. W maju 2006 Akira Matsui poprowadził warsztaty aktorskie w Warszawie oraz wystąpił na Uniwersytecie Warszawskim. W czasie tej wizyty w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha mistrz Matsui wziął udział, wspólnie z aktorką Teatru Studio, Ireną Jun, w wyreżyserowanej przez siebie sztuce *Kołysanka* Samuela Becketta. W 2009 Matsui Akira ponownie przyjechał do Polski aby wystąpić kolejny raz w krakowskiej Mandze, gdzie odbywała się wystawa masek autorstwa Oguri Sōeia. Towarzyszył mu na scenie jego syn, Matsui Shunsuke, także aktor *shite*. W tym samym roku zagrał także w spektaklu plenerowym *Ur Hamlet* Eugenia Barby, wystawiony we Wrocławiu. W czasie tej wizyty, podczas warszawskich warsztatów teatralnych założył polskie stowarzyszenie aktorskie Ryokurankai (Stowarzyszenie Zielonej Orchidei), stając jednocześnie na czele, w roli prezesa honorowego, Fundacji Ryokurankai, zajmującej się rozwojem studiów nad sztuką dramatyczną teatru *nō* oraz związaną z tymi działaniami, aktywnością artystyczną i edukacyjną. Przez ostatnie dwa lata *keiko* (sesje treningowe) z udziałem całej grupy odbywały się każdego tygodnia w Warszawie. Zespół wielokrotnie występował publicznie, m.in. w ramach organizowanych cyklicznie konferencji „Dni Japonii na Uniwersytecie Warszawskim”.

Stowarzyszenie funkcjonuje w oparciu o zasady wypracowane w Japonii. Wzorem dla niego jest stowarzyszenie aktorskie Waseda Kitakai, istniejące na tokijskim uniwersytecie Waseda od 1923, którego piszący te słowa pozostaje członkiem. Stosujemy tam prostą zasadę zależności: *sempai-kōhai*, opartą o starszeństwo, która bardzo dobrze sprawdza się w polskim środowisku. Grupa jest polsko-japońska, większość członków to studenci warszawskich uczelni choć pracuje z nami także aktorka związana ze stołecznymi teatrami repertuarowymi. Autor prowadzi także zajęcia akademickie, poświęcone praktyce *nō*, na Wydziale Kultury Japonii PJWSTK. Uczestnicy uczą się tańców *kuse* i *kiri*

oraz śpiewu, zarówno indywidualnie jak i w chórze. Używamy oficjalnych książek do śpiewania – *utaibon* szkoły Kita. Ponadto wykorzystujemy także materiały audiowizualne z zapisem tańców i partii chóru. Są to oficjalne wydawnictwa szkoły Kita zatwierdzone przez *iemoto*. Tego typu materiały są niezwykle pomocne i popularne w Japonii, co ciekawe także pomiędzy zawodowymi aktorami i wydawane już od

lat 80. Od 2009 zorganizowaliśmy pięć sesji warsztatowych trwających od pięciu do dwunastu dni; za każdym razem codziennie praca pochłaniała pięć godzin. Warsztaty zawsze kończyły się publicznym pokazem uczestników. Oprócz prowadzenia warsztatów, Matsui Akira za każdym razem występował wraz z uczniami w Ambasadzie Japonii, gdzie także wygłaszał swoje prelekcje.

Dzieląc scenę z mistrzem

Po dwóch latach pracy na kolejnych warsztatach w Polsce oraz w domu mistrza w Wakayamie, zdecydowaliśmy czy raczej mistrz zdecydował, że przygotowujemy wspólne przedstawienie. Organizacja przedstawień, praca w garderobie i w końcu występy sceniczne są częścią programu nauczania zaplanowanego przez Matsuiego Akirę i jest to kopia edukacji każdego aktora *shite*. W maju i czerwcu 2011 zorganizowaliśmy pięć spektakli: w Krakowie w Muzeum Manggha, w Warszawie w Teatrze Na Woli i w Monachium, dzięki współpracy z Meta Theater oraz Bawarskim Teatrem Narodowym (Bayerisches Staatsspielhaus). Przedstawienie zostało w całości zaplanowane przez Matsuiego Akirę i składało się z trzech części. W każdej rolę główną grał mistrz. Aktorami pobocznymi i dodatkowymi – *waki* i *shite zure* byli uczniowie o najdłuższym stażu – autor artykułu i jego żona Yōko Fujii-Karpoluk. Pozostali członkowie Ryokurankai pracowali przy organizacji spektakli oraz w garderobie przy ubieraniu kostiumów, peruk i masek. Dodam, że zgodnie ze zwyczajem panującym wśród aktorów *shite* członkowie grupy sami zajęli się także scenografią. Przedstawienie składało się z fragmentów ze sztuk *Makiginu* (*Zwoje jedwabiu*) *Yashima* Zeamię oraz *Kurozuka* (*Czarny kurhan*) nieznanego autora. Aby nie wprowadzać widzów w błąd program ten zdecydowaliśmy się nazwać: *Tańce teatru nō w wykonaniu mistrza Akiry Matsuięgo*. Nie była to bowiem kompletna sztuka wystawiona z udziałem wymaganej liczby artystów. Muzykę odtworzono z płyty CD, co już było pierwszym poważnym kompromisem z właściwą formą *nō*, bez tego jednak spektakl byłby niemożliwy. Pierwszy spektakl wyprodukowała krakowska Manggha i odbył się on 13 maja. Za każdym razem, wędrując pomiędzy różnymi teatrami, mieliśmy do czynienia ze scenami różnej wielkości, za każdym razem oryginalne *kata* przechodziły pewne korekty. Drugi spektakl odbył się 15 maja w Warszawie, w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Spotykając się z publicznością nieznaną, czasem zupełnie, teatru japońskiego, bardzo ważna rola przypada narratorowi spektaklu, który prowadzi widownię i tłumaczy wszelkie zawiłości konwencji. Takim narratorem naszego spektaklu był znany japonista i były ambasador Polski w Japonii Henryk Lipszyc, bez którego obecności przedstawienie nie mogło się udać. Ten sam program przedstawiliśmy w Niemczech. 4 czerwca w Meta Theater, w Mosaach i 7 oraz 8 czerwca w Bawarskim Teatrze Narodowym, w Monachium. Za każdym razem pewna część pozascenicznych przygotowań

została wykonana przez amatorów *nō* z Niemiec. Przedstawienia poprzedziły warsztaty teatralne na Uniwersytecie Monachijskim. Mam nadzieję, że w przyszłości uda nam się zbudować środkowo europejskie stowarzyszenie praktyki teatru *nō*. W czasie ostatnich, polskich, warsztatów mistrza Matsuięgo w 2011, na przełomie października i listopada, po raz pierwszy program, skupiający się dotąd na nauce tańców i pieśni został uzupełniony o naukę gry na instrumentach muzycznych, *ōtsuzumi* i *kotsuzumi*.

Realizując spektakl z naszym mistrzem staraliśmy się odnaleźć odpowiedni sposób adaptacji klasycznej formy teatru *nō* do niejapońskiego środowiska. Próbowaliśmy za wszelką cenę pozostać wierni naturze *nō* a jednocześnie chcieliśmy znaleźć drogę komunikacji z lokalną, polską i niemiecką publicznością. Szereg kompromisów był niezbędny, także z przyczyn natury finansowej. Ważną rolę odegrał narrator. Rozwiązania, które przyjęliśmy, były poparte autorytetem znanego twórcy. Jak przed wiekami charakter inscenizacji jest bezpośrednio związany z autorytetem i charyzmą głównego aktora.

We wszelkiego rodzaju projektach skupiających się na nauce i praktyce japońskich widowisk tradycyjnych bardzo istotnym jest zachowanie kontekstu kulturowego tych form. Znany aktor szkoły Kanze, Nomura Shirō, nauczający w Stanach Zjednoczonych, zwracał uwagę na różnice międzykulturowe, które w znacznym stopniu definiują wszelkie te działania. Należy zdawać sobie z tego sprawę (Nomura Shirō, *Teaching the Paradox of nō*, [w:] *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*, red. Hae-Kyung Um, Routledge Curzon, New York 2004, s. 205). Grupy teatralne chcące zgłębiać teatr *nō*, nie powinny koncentrować się wyłącznie na działaniach aktorskich ale powinny zachęcać swoich członków do nauki języka japońskiego oraz innych aspektów kultury japońskiej, sztuki, stylu życia i etykiety. Podobnego zdania jest Matsui Akira, który w jednym z wywiadów stwierdził: *Ucząc się nō zrozumieliśmy, że podstawą nauki każdego aktora jest etykieta. Jest ona także bardzo ważna kiedy przekazujemy sztukę naszym synom* (Felner Mira, Orenstein Claudia, *The World of Theatre. Tradition and Innovation*, Pearson Education, Boston 2006, s. 209). Aby uczyć się i praktykować *nō* należy to robić w zgodzie z zasadami wypracowanymi przez pięć szkół.

Jakub Karpoluk (PJWSTK)

Tańce Teatru *nō* w wykonaniu mistrza Matsuiego Akiry

Matsui Akira i Yoko Fujii Karpoluk
Zwoje jedwabiu

(kliknij obrazek, żeby obejrzeć Film 1,
wymagane jest połączenie sieciowe)



FILM 1: *Tańce Teatru nō w wykonaniu mistrza Matsuiego Akiry, cz. I Makiginu (Zwoje jedwabiu)*, autor: Kan'ami. W roli boga Otonashi Tenjina w ciele *miko* – kapłanki sintoistycznej mistrz Matsui Akira (*shite*), w roli uwiecznionego posłańca cesarskiego Yōko Fujii-Karpoluk (*shite zure*). Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Warszawa 15.05.2011.

Makiginu 巻絹 *Zwoje jedwabiu*

sztuka IV grupy z gatunku *monogurumono* (sztuki o osobach dotkniętych obłędem),
autor: Kan'ami

shite (aktor główny) – bóg Otonashi Tenjin w ciele kapłanki *miko*

shite zure (aktor towarzyszący) – człowiek ze stolicy

Makiginu to zwój jedwabnej tkaniny, podarunek godny osób szlachetnie urodzonych i bóstw. Po proroczym śnie cesarza ogłoszono aby z całego kraju wysyłano zwoje jedwabiu w darze Trzem Wielkim Świątyniom w Kumano. Posłaniec ze stolicy, po drodze, zatrzymał się w świątyni przynależnej bogu Otonashi Tenjinowi, aby ofiarować mu wiersz, przez co nie zdołał przybyć do Kumano na czas. Oficer cesarski, nadzorujący odbieranie darów, rozkazał za karę związać go i ukarać, lecz oto sam bóg Otonashi Tenjin w ciele kapłanki *miko* zjawił się aby uratować posłańca, którego wiersz okazał się być doskonałą ofiarą. Bogobojny oficer uwolnił posłańca. Otonashi Tenjin, przemawiając przez usta kapłanki, zmówił modlitwy i zatańczył błogosławiąc ziemię i ludzi.



Matsui Akira i Jakub Karpoluk
Czarny kurhan

(kliknij zdjęcie, żeby obejrzeć Film 2,
wymagane jest połączenie sieciowe)

FILM 2: *Tańce Teatru nō w wykonaniu mistrza Matsuiego Akiry, cz. II Kurozuka (Czarny kurhan)*, autor: Zeami, w roli demona *hannya* mistrz Matsui Akira (*shite*), w roli egzorcyzmującego go mnicha buddyjskiego Yūkeia Jakub Karpoluk (*waki*). Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Warszawa 15.05.2011.

Kurozuka 黒塚 *Czarny kurhan*

sztuka V grupy z gatunku *kichikumono* (sztuki o demonach), autor: nieznan

shite (aktor główny) – *hannya*, demon w kobiecej postaci

waki (aktor poboczny) – mnich buddyjski Yūkei

Starszy rangą mnich buddyjski o imieniu Yūkei, dla pełniejszego spełnienia ascezy podróżował w towarzystwie wędrownych michów *yamabushi* przez dzikie, górskie zakątki Japonii.

Pewnego dnia wędrowcy dotarli do odległej, północnej prowincji. Gdy stanęli w miejscu zwanym Adachigahara, u stóp góry Adatara (w dzisiejszej prefekturze Fukushima) słońce miało się właśnie ku zachodowi. W poszukiwaniu schronienia na noc mnisi znaleźli ubogą chatę, jedyną w okolicy. Mieszkała w niej stara i uboga kobieta, która przyjęła ich na gościnę. Aby rozpalić ogień i ogrzać mnichów wyszła do lasu aby nazbierać drewna, wychodząc ostrzegła duchownych aby nie zaglądali do jej izby. Krnąbrny sługa, towarzyszący mnichom, zajrzał jednak i wędrowcy z przerażeniem odkryli, że izba kobiety pełna jest ludzkich szczątków. Stara kobieta okazała się być przerażającym demonem *hannya*, żywiącym się ludzkim mięsem. Z furią zaatakowała mnichów by w końcu ulec mocy ich egzorcyzmów.

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego
Redakcja: Lilianna Bieszczad, Sebastian Stankiewicz
Członkowie korespondenci: Monika Bokiniec (Gdańsk), Małgorzata Kądziela (Katowice),
Karolina Golinowska (Poznań),
Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź), Piotr Martin (Wrocław), Monika Krzykała (Lublin),
Piotr Schollenberger (Warszawa), Joanna Walewska (Kraków)
Projekt logo PTE: Krzysztof Lenartowicz
Adres PTE: ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków, tel.: 0 693 648 483
Numer naszego konta bankowego: PKO BP S.A. I Oddział w Krakowie 96 1020 2892 0000 5702 0116 7816,
Strona internetowa Biuletynu: www.iphils.uj.edu.pl/~e-biuletynpte
Strona internetowa PTE: www.iphils.uj.edu.pl/pte adres e-mail: pte@iphils.uj.edu.pl
Redakcja zastrzega sobie prawo skrótów i korekty językowej tekstów
Skład: „Studio WW”, studio2w@gmail.com

Numer dotowany przez MNiSW